



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, CULTURAS E
ESPACIALIDADES
MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA

YASMIN FERREIRA MAIA

O TEATRO EM RUSSAS-CE:
CENAS DE ENGAJAMENTO ARTÍSTICO-POLÍTICO DO ARCO ÍRIS À OFICARTE
(1984-1999)

FORTALEZA – CEARÁ
2023

YASMIN FERREIRA MAIA

O TEATRO EM RUSSAS-CE:
CENAS DE ENGAJAMENTO ARTÍSTICO-POLÍTICO DO ARCO ÍRIS À OFICARTE
(1984-1999)

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em História do Programa de Pós-Graduação em História, Culturas e Espacialidades do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em História. Área de Concentração: História, Culturas e Espacialidades.

Orientador: Prof. Dr^a. Valéria Aparecida Alves.

FORTALEZA – CEARÁ

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Estadual do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo SidUECE, mediante os dados fornecidos pelo(a)

Maia, Yasmin Ferreira.

O teatro em Russas-CE: cenas de engajamento artístico-político do Arco Íris à Oficarte (1984-1999) [recurso eletrônico] / Yasmin Ferreira Maia. - 23.
196 f. : il.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Mestrado Acadêmico Em História, Culturas E Especialidades, Fortaleza, 23.

Orientação: Prof.^a Pós-Dra. Valeria Aparecida Alves.

1. Teatro. 2. Engajamento. 3. Política.. I. Título.

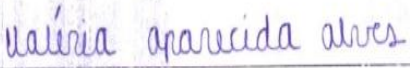
YASMIN FERREIRA MAIA

O TEATRO EM RUSSAS-CE:
CENAS DE ENGAJAMENTO ARTÍSTICO-POLÍTICO DO ARCO ÍRIS À OFICARTE
(1984-1999)

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em História do Programa de Pós-Graduação em História, Culturas e Espacialidades do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em História. Área de Concentração: História, Culturas e Espacialidades.

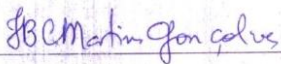
Aprovada em: 21 de agosto de 2023

BANCA EXAMINADORA



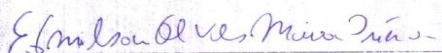
Profa. Dr^a. Valéria Aparecida Alves (Orientadora)

Universidade Estadual do Ceará – UECE



Profa. Dr^a Dr^a Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves (membro interno)

Universidade Estadual do Ceará – UECE



Prof. Dr. Edmilson Alves Maia Junior (membro externo)

Universidade Estadual do Ceará – UECE/FECLESC

In memoriam ao meu estimado avô
paterno Aloísio Valente Maia.

AGRADECIMENTOS

A jornada acadêmica não deve ser um constante isolamento, ao contrário, os laços são imprescindíveis para nos alimentar espiritualmente, emocionalmente e psicologicamente. Ao longo desse tempo, pude contar com o amparo de pessoas e instituições que ajudaram-me nesta importante empreitada.

Em primeiro lugar, agradeço a Deus pelo dom da vida e por estar junto a mim nesta caminhada.

Aos meus pais, Marilene e Eduardo, por terem me concebido e por ter dado todo o incentivo necessário para que eu pudesse trilhar o caminho que escolhi. De maneira igualmente importante, agradeço a toda a minha família, às minhas avós Lúcia e Adélia por todo o carinho e cuidado comigo, ao meu estimado avô Aloísio, que mesmo ausente se manteve sempre presente em meu coração. Às minhas queridíssimas irmãs Fernanda e Evinllyn pelos abraços e palavras de conforto, como também, a minha irmã Renata por toda a acolhida na cidade de Fortaleza e pela parceria nos momentos difíceis. Às minhas tias Marilene e Camila por toda dedicação e paciência que tiveram, vocês são incríveis.

Aos meus amigos e amigas que estiveram ao meu lado durante esse momento da minha vida, agradeço imensamente a força e energia que me deram, mesmo diante tantos desafios, estiveram incansavelmente dando todo o apoio possível: Carla Gardênia, Joana, Aline, Milena, Janaína, Yanka, Jéssica, Laira, Graça, Cintya, Paula, Vaneide, Tatiane, Jefferson, Tiago, Jardel, Olivenor, Paulo, Alan e Yan.

Ao meu psicanalista que me acompanhou nesse último semestre e tem colaborado para a busca do meu equilíbrio emocional e psicológico, Drº. Francisco Fernandes.

Ao Programa de Pós-Graduação em História, Culturas e Espacialidades por ter acolhido essa proposta de pesquisa e por ter contribuído na minha formação enquanto professora e pesquisadora.

À minha orientadora Drª. Valéria Aparecida Alves que caminhou comigo ao longo dessa jornada, sendo sempre gentil e cuidadosa, se mostrando uma profissional excelente. A sua ajuda foi imprescindível, só tenho a agradecer todo o seu empenho e atenção.

À todos os professores do Colegiado, em especial aqueles pelos quais ministraram as disciplinas que cursei, foram momentos de grande aprendizagem e crescimento.

Aos meus queridos e queridas colegas de mestrado, alguns se tornaram grandes amigos e amigas ao longo dessa caminhada, fomos dividindo as dificuldades que a vida nos apresenta, compartilhando nossas dores e angústias, são eles: Eliane, Karina, Lara, Marciane, Noélio,

Thiago, Lireda, Nathália e Tainara. Aqueles que aqui não estão mencionados, sintam-se abraçados por mim também.

À banca examinadora de qualificação pelas valiosas contribuições oferecidas para o crescimento do trabalho, são eles: Dr^a Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves e o Dr. Alexandre Almeida Barbalho.

Estendo os meus agradecimentos também à banca examinadora de defesa, pelo aceite em compor esse momento único, são eles: Dr^a Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves, Dr. Edmilson Alves Maia Junior e Dr^a Silvia Márcia Alves Siqueira.

Na sequência, agradeço aos meus entrevistados por terem colaborado significativamente na construção dessa pesquisa, sem vocês a mesma não seria possível. Além disso, gostaria de deixar registrado a minha imensa gratidão ao grupo de teatro amador Oficarte por ter fornecido parte do seu acervo ainda em boas condições para a realização deste trabalho.

À Biblioteca Estadual do Ceará - BECE e aos seus funcionários por terem disponibilizado os jornais para a pesquisa.

Por fim, e não menos importante, minha gratidão à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES pela ajuda com a bolsa, sem a mesma teria sido ainda mais difícil essa jornada.

“O historiador nunca se evade do tempo da
História, o tempo adere ao seu pensamento
como a terra à pá do jardineiro”.
(Fernand Braudel)

RESUMO

A dissertação apresenta a análise sobre o teatro na cidade de Russas-CE, a partir das experiências de dois grupos amadores - Arco Íris e a Oficarte -, que marcaram significativamente a sua história. Busco discutir de que maneira os coletivos teatrais procuraram construir e atribuir sentido aos seus engajamentos artístico-políticos no período de 1984 a 1999. A partir da análise da historicidade de ambos os grupos teatrais problematizo as práticas e representações, a escolha pelo amadorismo, engajamento e militância. A análise privilegiou as fontes orais, construídas dialogicamente com os sujeitos da pesquisa, escritas - documentos oficiais do arquivo privado dos grupos teatrais e a imprensa (Tribuna do Ceará e Diário do Nordeste). Assim, tornou-se possível verificar que ambos os grupos artísticos estiveram envolvidos em um ambiente bastante favorável para uma atuação mais engajada, haja vista alguns impulsionamentos que proporcionaram a sua construção enquanto sujeitos mais conscientes politicamente. Além da própria atmosfera política do período, temos também a ligação de ambos com as Comunidades Eclesiais de Base - CEBs, o Partido dos Trabalhadores - PT e a filiação com a Federação Estadual de Teatro Amador - FESTA. A partir das análises, conseguimos demonstrar que tratavam-se de artistas que se identificaram amadores a partir de uma perspectiva engajada com o movimento, dispostos a se contrapor às dominações simbólicas de seu tempo através dos produtos artísticos, lutando simbolicamente contra a arte pela arte, aos estigmas relacionados ao meio artístico, aos abusos do capitalismo e do Estado, as desigualdades presentes no país, ao preconceito racial e social, entre outras imposições do/no mundo social. Como estamos tratando de grupos artísticos, procuramos situá-lo em um campo específico, o campo artístico, repleto de acirramentos, competições e lutas pelo monopólio do valor simbólico do seu trabalho diante dos outros. Por fim, ressaltamos que a pesquisa situa-se no campo da Nova História Cultural.

Palavras-chave: Teatro; Engajamento; Política.

ABSTRACT

The dissertation presents an analysis about the theater in the city of Russas-CE, based on the experiences of two amateur groups - Arco Íris and Oficarte - which significantly marked its history. I aim to discuss how theatrical collectives sought to construct and give meaning to their artistic-political engagements during the period from 1984 to 1999. Through the analysis of the historicity of both theatrical groups, I problematize the practices and representations, the choice for amateurism, engagement, and activism. The analysis privileged oral sources, constructed dialogically with the research subjects, written sources - official documents from the private archives of the theatrical groups, and the press (Tribuna do Ceará and Diário do Nordeste). Thus, it became possible to verify that both artistic groups were involved in a highly favorable environment for a more engaged performance, considering certain factors that contributed to their development as more politically conscious individuals. In addition to the political atmosphere of the period, we also have the connection of both groups with the Comunidades Eclesiais de Base - CEBs, Partido dos Trabalhadores - PT, and their affiliation with the Federação Estadual de Teatro Amador - FESTA. From the analyses, we were able to demonstrate that these were artists who identified themselves as amateurs from an engaged perspective with the movement, willing to counteract the symbolic domination of their time through their artistic creations. They symbolically fought against art for art's sake, the stigmas related to the artistic milieu, the abuses of capitalism and the State, the inequalities present in the country, racial and social prejudice, among other impositions of the social world. As we are dealing with artistic groups, we aimed to position them within a specific field, the artistic field, characterized by intensification, competitions, and struggles for the monopoly of the symbolic value of their work in relation to others. Finally, we emphasize that the research is situated within the field of New Cultural History.

Keywords: Theater; Engagement; Politics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa da cidade de Russas-CE.....	27
Figura 2 - José Carlos Matos.....	45
Figura 3 - José Carlos Matos à esquerda, no espetáculo denominado Fala Favela de Adriano Espínola, em 1980, encenado pelo Grupo Teatral GRITA.....	45
Figura 4 - Célia Soares, André Amaro, Francisco Franciner Lourenço e Dinna Lourenço.....	45
Figura 5 - Fotografia tirada pelo dramaturgo.....	158
Figura 6 - Momento registrado pós-espetáculo pelo dramaturgo. Da esquerda para a direita temos: Márcia Oliveira, Cristiane Oliveira, Célia Soares, Francisco Franciner Lourenço, Otton Natash, Dinna Lourenço e Raimundo Queiroz.	159

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AABB	Associação Atlética Banco do Brasil
BECE	Biblioteca Estadual do Ceará
CEBs	Comunidades Eclesiais de Base
CONFENATA	Confederação Estadual de Teatro Amador
FESTA	Federação Estadual de Teatro Amador
FMI	Fundo Monetário Internacional
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
GRITA	Grupo Independente de Teatro Amador
NUPEC	Núcleo de Pesquisa e Experimentação Cênica
PT	Partido dos Trabalhadores
SBAT	Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
TUPA	Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno
UNECIM	Unidade Educacional Coração Imaculado de Maria

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: “ABRINDO AS CORTINAS”	13
2	“1º ATO” - A CENA TEATRAL DA CIDADE EM CONSTRUÇÃO: O TEATRO AMADOR AO ENCONTRO DE JOVENS RUSSANOS	27
2.1	Costurando a cena teatral	27
2.2	O teatro de grupo invade a cena russana: a escolha pelo amadorismo	53
2.3	As razões do engajamento artístico-político	67
3	“2º ATO” - AS CORES DO ARCO ÍRIS: DESCORTINANDO O SEU PROJETO ARTÍSTICO-POLÍTICO	81
3.1	“O Arco Íris colore o céu”: o primeiro grupo de teatro russo	81
3.2	Alguns enredos de uma história: práticas e representações	92
3.3	“As cortinas caem”: fissuras de um céu (des)colorido	117
4	“3º ATO” - A OFICINA DA OFICARTE: CHEGA A VEZ DE UM NOVO PROJETO ARTÍSTICO-POLÍTICO	127
4.1	“Nasceu da necessidade de organizar, transformar, transgredir”: a Oficarte aparece na cena teatral russana	127
4.2	Alguns enredos de uma história que continua: compreendendo o seu fazer teatral	138
4.3	A OFICARTE vai às ruas diante do frenesi da vida cotidiana russana	163
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: “DESCENDO AS CORTINAS”	178
	REFERÊNCIAS	184
	APÊNDICE A TABELA DOS ESPETÁCULOS TEATRAIS	192
	APÊNDICE B - TERMOS DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)	193

1 INTRODUÇÃO - ABRINDO AS CORTINAS

Começamos a narrativa, buscando localizar na memória o momento em que inicia-se a pesquisa histórica, ao procurar reorganizar as cenas desta investigação historiográfica, deparamo-nos com a necessidade de explicar como teria surgido a proposta de pesquisa. A ideia não surgiu da mera curiosidade, inquietação e disposição para o seu desenvolvimento, essa fruição natural e simplista não corresponde a uma explicação convincente.

A princípio, nasceu umbilicalmente do incentivo alimentado pelos professores universitários no decorrer dos semestres cursados na Graduação em Licenciatura Plena em História, quando fui convencida a trilhar pelos caminhos da relação História e Teatro, principalmente, em virtude do interesse que eu já possuía pelo teatro, pelo fato de ter vivenciado experiências artísticas com a linguagem teatral anteriormente. Essa decisão culminou na vontade de buscar meios para conhecer os grupos teatrais amadores que existiram/existem na região do Vale do Jaguaribe, foi quando conheci de perto o trabalho desenvolvido pelo Grupo Teatral Oficarte¹ e pus-me a enveredar na investigação das memórias produzidas a respeito do seu fazer teatral e o seu lugar na história do teatro russo, para o desenvolvimento do Trabalho de Conclusão de Curso². No Mestrado Acadêmico, espaço que possibilitou um determinado amadurecimento intelectual e aprofundamento teórico-metodológico, tornou-se possível alargar as possibilidades no estudo acerca do teatro e pensar, também, na relação arte e política.

As décadas de 1980 e 1990 marcaram um período em que uma parte da região do Vale do Jaguaribe – conhecida por ser cortada pelo Rio Jaguaribe³ - foi marcada por uma intensa movimentação cultural e política. Diversos grupos amadores de teatro emergiram na cena de algumas cidades, quando festivais, semanas de teatro e demais encontros, começaram a compor a programação cultural. A criação dos coletivos teatrais era motivada não apenas por uma proposta estética de arte, mas por intenções políticas que buscavam nas artes cênicas uma

¹ Na ocasião, resolvi iniciar o contato com o coletivo teatral, indo prestigiar a estreia do espetáculo que intitulava-se Viúvas do Veneno. O espetáculo ocorreu na cidade de Russas-CE, no Galpão das Artes, nome dado a sua sede. A peça retrata as problemáticas em torno dos agrotóxicos na Chapada do Apodi e as consequências do mesmo para a sociedade. A produção foi inspirada nos levantamentos documentais realizados pelo jornalista Antônio Melquíades Júnior. Para maiores informações acerca da temática desta obra artística, consultar: LIMA, Yanka Araújo. Arte e (re)existência: a realidade da Chapada do Apodi-CE retratada na peça Viúvas do Veneno da Oficarte. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais e Humanas) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró-RN, 2022.

² O referido trabalho recebeu a seguinte denominação: “A arte teatral na cidade de Russas-CE: a Oficarte em cena (1990-2015)”, defendida no Curso de História da FAFIDAM-UECE, em 2019, sob a orientação do Prof. Dr. José Olivenor Souza Chaves. No período de graduação, fui bolsista do Programa de Educação Tutorial - PET/MEC, fato que me possibilitou aprendizados no fazer da pesquisa.

³ Reconhecido por ser um dos rios mais importantes do estado do Ceará.

forma didática, artística e militante de disseminar a consciência política entre a plateia de espectadores e, conseqüentemente, nos vários espaços que serviam de palco/cenário para as práticas sociais. Tendo concebido, de certa maneira, um ambiente favorável para a proliferação de grupos amadores de teatro, a região jaguaribana passa a ter inscrita na sua história a atuação dessas companhias, que possibilitaram a ampliação das práticas culturais e políticas da sociedade.

É bem verdade, também, que muitos dos grupos teatrais aos quais obtive informações no desenrolar da pesquisa histórica, possuem repertórios vastos e bastante interessantes, que nos permitem indagações quanto a sua prática. Contudo, cabe-nos aqui o esforço em seguir objetivamente os trilhos da referida pesquisa, enxergando a cidade de Russas-CE⁴ como um lugar em que fora cultivado um fazer teatral marcante artisticamente e politicamente ativo.

Elegemos a mesma como um lugar no qual o teatro tornou-se forte expressão cultural e política, ação geradora de cultura e consciência política através do trabalho e do compromisso de jovens inquietos por fazer florescer a arte do palco na cena urbana, mesmo não possuindo um espaço físico - edifício teatral - para encenação de espetáculos. Inicialmente era indispensável trabalhar não apenas na concepção, ensaios e montagem dos cenários dos espetáculos, mas, também, na formação de plateia, pois não havia, entre a população local de uma maneira geral, a cultura do teatro como uma forma de lazer cultural e como forma de conhecimento do mundo.

Percebia-se uma vontade⁵ e disponibilidade de uma parte da juventude para se engajar em atividades/projetos voltados para as artes, especialmente o teatro, sendo motivados de alguma forma pelas ações da Federação Estadual de Teatro Amador - FESTA, assim como, também, buscavam, muitos jovens, um engajamento político, pois vivia-se uma atmosfera política muito positiva alimentada pelo surgimento do Partido dos Trabalhadores (PT), da Teologia da Libertação e das experiências com as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) e das pastorais de juventude, no âmbito da Igreja Católica e o fim do regime militar.

Centrada na investigação dos rastros da cena teatral russana, encontramos nos grupos amadores de teatro - Arco Íris e Oficarte - repertórios interessantes a serem investigados. O teatro russo está aqui sendo representado por dois grupos teatrais, não sendo os únicos e

⁴ A cidade de Russas-CE localiza-se no estado do Ceará, especificamente na região do Baixo Jaguaribe, onde situa-se a 165 km da capital Fortaleza. A cidade em questão é popularmente conhecida como “capital do Vale do Jaguaribe”, além de pólo administrativo-político e econômico da região do Vale do Jaguaribe, abrigando associações importantes e órgãos federais, essa é considerada também pólo cultural. É válido ressaltar que na temporalidade de interesse dessa pesquisa, a cidade contava com 38 mil habitantes.

⁵ “A experiência dos artistas e o seu testemunho dizem, em geral, que a arte não é uma atividade que nasça da força de vontade. Esta vem depois. A arte teria a ver primeiramente com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória (BOSI, 1996, p.11).

nem tampouco mais ou menos importantes que os demais que se estabeleceram nessa espacialidade. Assim, justificamos a sua escolha em razão da contribuição e o alcance obtido por ambos na cena teatral da cidade, principalmente, pela sua significativa expressividade política.

Quanto à delimitação da temporalidade desta pesquisa, justificamos que 1984 refere-se ao marco inicial por ser o ano do início das atividades do grupo teatral Arco Íris, sendo o primeiro agrupamento artístico da cidade. Diferente da Oficarte que apenas iniciou as suas atividades na década seguinte, no ano de 1990. O primeiro esteve em funcionamento durante oito anos, encerrando o seu ciclo em 1992, enquanto que o segundo prossegue funcionando. Optamos em utilizar como final do recorte a primeira fase da Oficarte, que consideramos ser até 1999, ano em que ocorre um espetáculo de rua que marca consideravelmente os seus esforços iniciados em 1996 quando resolvem mudar esteticamente a cena teatral, saindo dos palcos tradicionais e invadindo as ruas. Nessa primeira fase a Oficarte⁶ abrigou projetos que abordam a estética do teatro do absurdo, expressionista e o teatro de rua, sendo este último entendido como resultado do engajamento dos atores sociais.

Em razão dos objetivos desta pesquisa, que se caracterizam em síntese buscar entender o cenário cultural e político em que esses grupos teatrais se estabeleceram e compreender como construíram seu engajamento artístico-político, priorizamos toda a existência do grupo teatral Arco Íris e a fase inicial do grupo teatral Oficarte, que já apresentava um projeto definido e já buscava se consolidar e diferenciar-se dos demais na cena teatral russana. Ao se concentrar somente nesse período, conseguimos capturar mais profundamente os seus fios.

No caso da Oficarte, considerar a importância do teatro de rua fomentado na cidade de Russas-CE, é encara-lo como uma virada estética que garantiu a partir do ano de 1996 novos ares e significados políticos para o coletivo teatral. Assim, historicizando o alcance desse fenômeno na cidade, através, principalmente, das narrativas de um espetáculo cênico específico, encontramos vestígios que nos levam a apresentar aspectos representativos de seu projeto, além de revelar que de fato o teatro de rua tornou-se um fundamental desdobramento da arte engajada e militante.

Salientamos, que o teatro de rua é também fruto do próprio processo pelo qual o teatro passou/passa constantemente em diferentes realidades, um movimento de “dentro para fora”,

⁶ É importante lembrar que estiveram mais diretamente envolvidos os fundadores Francisco Franciner Lourenço Lima e Acleilton Vicente, com o apoio de mais outras dez pessoas, sendo alguns membros antigos participantes do grupo teatral Arco Íris. Assim, desde seu início, o grupo tem promovido atividades sociais, educativas políticas e culturais, dinamizando as relações de sociabilidade na cidade de Russas-CE, mas, também, estudiosos da cultura local, produzindo pesquisas a partir das quais tivessem origens textos, enredos, cenários, enfim, peças de teatro que pudessem ser difundidas através do compromisso estético e político deste coletivo.

isto é, de “dentro da sala para a rua”, de contínua construção das formas encontradas pelo indivíduo de propor ações de intervenção na sociedade, que torna-se possível devido ter um contexto histórico-social capaz de fazer com que essas produções tenham condições de surgirem. O fato da escolha do encerramento do recorte ser esse está relacionado com a significativa expressividade que o espetáculo obteve na cidade, consolidando o gênero teatral como uma ampliação nas formas do fazer teatral desta sociedade.

Lembrando que o teatro de rua é uma modalidade que possui características específicas, sendo as mesmas históricas, estéticas, políticas e representativas, além do que no contexto de uma urbe, por menor que esta seja, às ruas são dados os mais diferentes usos possíveis. Os indivíduos se apropriam dos espaços das ruas à sua maneira. No teatro de rua a via pública se torna um grande cenário, um enorme tablado imbricado de elementos naturais e edificados, que passa a ter uma finalidade cênica, onde a representação acontece. Além do trânsito de carros, motocicletas, bicicletas, carroças e do vai-e-vem de pedestres, as ruas de Russas-CE aos poucos, nesse processo, passaram a ganhar novos sentidos, novos usos através das criativas performances teatrais com suas cores, movimentos e sonoridades. As ruas, enquanto palco/tablado representavam pontos de partida para a imaginação de atores e plateias em suas diferentes capacidades de sentir e interpretar o enredo e os movimentos cênicos.

Assim, consideramos que o recorte de quinze anos é suficiente para esta pesquisa dar conta da multiplicidade de aspectos que envolvem o engajamento desses grupos de teatro, sendo possível aprofundar nas formas pelas quais ambos circunscrevem o seu compromisso com o fazer artístico-político de seus projetos.

Nas décadas de 1980-1990 o Brasil havia passado por profundas alterações em seu quadro político, econômico, social e cultural, devido ao processo de ditadura militar (1964-1985) no qual foi submetido após a deposição do presidente João Goulart. Os militares ascenderam e tomaram o poder com um golpe civil-militar no ano de 1964, abrindo caminho para o autoritarismo e supressão de direitos e liberdades, de maneira que as arbitrariedades do governo ditatorial impactou a sociedade brasileira de uma forma dramática, a expressão de pensamentos contrários ao regime eram violentamente reprimidos. Os atos institucionais foram artifícios de caráter rígido e violento do sistema, que reduziam os poderes legislativo e judiciário, estendendo o poder executivo, sendo o AI-5⁷ o pior instrumento adotado para o cerceamento das liberdades.

⁷ De acordo com Araújo (2013) para uma imensa parcela de analistas políticos, o AI-5 significou essencialmente, um “golpe dentro do golpe”.

No entanto, o recorte temporal desta pesquisa remete ao período que se encaminha para o encerramento do momento de exceção, a ditadura militar chegava ao fim, então, foi dado início ao consequente processo de redemocratização, os movimentos de Diretas já⁸, quando a sociedade estava sob uma atmosfera acalorada e clamava por eleições presidenciais, bem como a promulgação de uma nova Constituição. O país estava imbuído da missão de se reorganizar politicamente, enfrentando uma séria crise econômica. Na seara da cultura, o campo artístico foi constantemente atacado durante a ditadura militar, a exemplo o teatro que veio também juntamente com outras manifestações artísticas⁹ a ser instrumento de resistência à ditadura militar brasileira (HERMETO, 2016), tendo sofrido severa censura.

A cidade de Russas-CE, assim como as demais cidades do Vale do Jaguaribe, não vivenciaram a ditadura militar como os grandes centros urbanos, mas embora não tenha sofrido os impactos diretos da ditadura militar, nas décadas de 1980 e 1990 o teatro assumiu uma postura reflexiva e crítica naquela região, objetivando fazer com que a sociedade tivesse instrumentos para problematizar as questões presentes no âmbito da vida, nas esferas política, social e cultural, na tentativa de abalar o conservadorismo da época.

Importante destacar, que a década de 1990 foi marcada por um profundo conservadorismo na medida em que o discurso neoliberal ganhava espaços, quando os sucessivos governos¹⁰ mantiveram posturas políticas que em nada favoreciam o plano cultural.

Esta pesquisa situa-se no campo da Nova História Cultural, compreendida enquanto um campo de estudo específico e importante para a construção do conhecimento histórico. Vale lembrar, que embora o trabalho esteja situado no campo da História Cultural, não é possível uma pesquisa histórica trilhar unilateralmente e/ou obcecadamente por um único campo, pois existe uma interconexão ampla entre múltiplos campos que impede que isso

⁸“Na verdade, a campanha pelas Diretas Já foi o maior movimento cívico popular da história republicana do Brasil. O fervilhar das ruas traduziu uma forte simbiose entre bandeira política democrática e aspiração coletiva, que transformou o ano de 1984 em marco da única campanha popular brasileira que, segundo Ronaldo Costa Couto, nasceu no Parlamento. Campanha ampliada pela ação de partidos políticos e de diferentes segmentos e organizações da sociedade civil” (DELGADO, 2007, p. 413).

O significado histórico do movimento ‘Diretas-Já’, ocorrido entre novembro de 1983 e abril de 1984, foi muito além dos seus resultados políticos institucionais imediatos. Em pouco mais de quatro meses, milhões de brasileiros ocuparam as praças públicas num conjunto de gigantescas manifestações de repúdio ao regime militar, exigindo a volta das eleições diretas para Presidente da República. [...] as ‘Diretas-Já’ ultrapassou qualquer expectativa de participação e mobilizou os mais amplos setores da sociedade civil, pré organizada ou não (NAPOLITANO, 1995, p. 207).

⁹ Todavia, não podemos aqui afirmar que as manifestações artísticas em geral, inclusive o teatro, estiveram todos contrários a ditadura militar instalada no país, essa não se configura uma realidade generalizada no campo artístico, tendo existido também, certamente, grupos teatrais que procuravam produzir de forma descompromissada das questões em voga no momento histórico-social.

¹⁰ Na década de 1990 foram presidentes da república os seguintes sujeitos: Fernando Collor (1990-1992); Itamar Franco (1992-1995); Fernando Henrique Cardoso (1995-2003)

ocorra. Em outras palavras, o fazer histórico está permeado por múltiplas relações, que são implicitamente ou explicitamente reveladas, sendo que a História Cultural está inserida em uma rede extensa que encontram-se outros campos históricos. No entanto, existem preocupações que são melhores fundamentadas em um campo que em outro, cabendo aos historiadores avaliarem e escolherem em qual campo a sua pesquisa histórica melhor se estabelece. No caso desta pesquisa, compreendemos que esteja sob seus domínios por ser nosso interesse focar na produção cultural dos grupos escolhidos, enxergando a sua produção de sentido como maneiras de a partir daí traçar um determinado panorama do teatro na cidade durante esse período.

Pode-se dizer que o reconhecimento da Nova História Cultural neste trabalho implica considerarmos a sua historicidade. Diante disso, para que fosse possível avançar no desenvolvimento da dissertação, procuramos entender melhor o campo em que a pesquisa está filiada e os representantes que dialogam com o mesmo. Assim, enxergamos a partir do sentido defendido por Chartier que:

A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objetivo identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Uma tarefa deste tipo supõe vários caminhos [...] Representação, prática, apropriação. [...] Por um lado é preciso pensá-la como a análise da representação, isto é, das classificações e das exclusões que constituem, na sua diferença radical, as configurações sociais e conceptuais próprias de um tempo ou de um espaço. As estruturas do mundo social não um dado objetivo, tal como não são as categorias intelectuais e psicológicas: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem as suas figuras. (CHARTIER, 1998, p. 16)

Compreendemos que os historiadores culturais buscam assumir o compromisso em reunir um conjunto de elementos que possam explicar a construção do simbólico nos processos culturais de uma determinada realidade social, inscrita sob um tempo e espaço específico. Pensando nisso, procuramos atuar no sentido de trazer para a cena as construções simbólicas que estão atravessadas pelo engajamento artístico-político de ambos os coletivos teatrais.

Assim, resta-nos justificar que a pesquisa insere-se na área de concentração - História, Culturas e Espacialidades - por se debruçar em processos históricos que tem como norte o elemento cultural em especial, que aspira compreender como os artistas procuraram expressar de forma simbólica o mundo, construir aquilo de característico e marcante do seu engajamento artístico-político, situada em espacialidades múltiplas, tanto no sentido geográfico, localizada na cidade de Russas-CE, quanto no sentido imagético, na recriação de variados espaços no âmbito do fazer teatral. Situamos o trabalho, também, na linha de

pesquisa - Linguagens Narrativas e Subjetividades - pois busca compreender o teatro amador como uma forma de linguagem dinâmica, uma exímia manifestação de comunicação/diálogo com a sociedade, capaz de fundir estética e política em seu bojo, cuja análise, através das narrativas, construídas pelos aportes documentais, sejam escritos ou orais, se acham marcados pela subjetividade, fator intrínseco a quaisquer que sejam as fontes. Dessa maneira, pretendemos esmiuçar as narrativas construídas, no esforço de problematizar seus repertórios e pontos de vista, objetivando melhor interpretar a multiplicidade de sentidos que foram sendo atribuídas às práticas sociais, culturais e políticas no contexto histórico e espacial de interesse dessa pesquisa.

Os estudos de Chartier (1988), também, afirmam que podemos encarar a História Cultural como uma História cultural do social, pois a História Cultural estaria muito ligada essencialmente à História Social, apesar de que não devemos ter receios de utilizar apenas o termo História Cultural, mesmo levando em consideração a dimensão social, intrínseca a qualquer outro campo histórico. Tomamos de empréstimo os conceitos¹¹ elaborados pelo autor (práticas, representações e apropriações) por perceber a sua importância para o presente estudo. Em nossa leitura, as práticas seriam as atitudes, ações, costumes e etc, já as representações consistem nas formulações de ideias, as criações imagéticas, as reproduções do mundo social, constituídas sempre a partir dos grupos e dos seus interesses. Em suma, essas representações são caracterizadas por “esquemas intelectuais, que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido [...]”(CHARTIER, 1988, p.17). E as apropriações são os entendimentos, as interpretações que os sujeitos e a sociedade possuem desse mundo social.

Inferimos que os conceitos destacados tornam-se essenciais para a referida investigação, uma vez que buscaremos entender as práticas desses grupos teatrais, atitudes, seu conjunto de realizações, assim como, procurar compreender as representações, as maneiras que representaram o mundo social através da atividade mental e dos discursos, que de maneira nenhuma são neutros. Sobre as apropriações, busco compreender as interpretações que foram realizadas pelos sujeitos.

Além dos conceitos já apresentados, outro que se faz imprescindível para essa pesquisa é o de campo, ou melhor dizendo, campo artístico. É uma noção importante para os estudos culturais e requer particular atenção nas suas implicações para a compreensão do mundo social. Nesse sentido, levaremos em conta as contribuições tecidas por Bourdieu em

¹¹ Entendemos os conceitos como construções linguísticas semântica, uma representação para a explicação histórica.

relação a este conceito. Para o autor, o campo artístico pode ser entendido como uma arena particular, sendo constituído enquanto um campo de forças, um espaço onde encontra-se as tomadas de posições efetuadas por sujeitos e instituições, as lutas por representações e as concorrências acirradas pelo monopólio de autoridade artística, gerando uma imposição simbólica. Por esse ângulo, devemos considerar e problematizar o campo artístico na investigação dos grupos teatrais, pois a construção dos seus engajamentos artístico-políticos está inserida nas estruturas que regem o mesmo. Nessa mesma chave de leitura, considero o campo artístico e a arte em toda sua complexidade.

Outro conceito fundamental para a análise refere-se ao engajamento, a partir dos estudos de Marcos Napolitano (2011), Eric Bentley (1969) e Kátia Paranhos (2011), assim como outros. Sendo entendido, de uma maneira mais breve, como um comprometimento firmado por um sujeito, que possui consciência da idéia, causa ou grupo que defende, assumindo os riscos por suas escolhas. Dessa maneira, entende-se por engajamento uma tomada de posição, uma direção seguida, estabelecida a partir de relações sociais possíveis, que visam exercer uma atividade politizada diante o mundo social que se está inserido, enxergando os problemas presentes nele e intervindo para a sua transformação.

Portanto, tomando os grupos teatrais amadores para a análise, entendidos como engajados artisticamente e politicamente, primeiro na defesa de ampliação cultural das suas práticas artísticas e segundo por reconhecerem e atuarem de acordo com os seus princípios políticos defendidos, desenvolvendo uma arte tanto do ponto de vista engajada, quanto do ponto de vista militante.

As discussões sobre a relação entre História e Teatro, entre arte e política, difundidos por Rosangela Patriota (2004), Adalberto Paranhos (2012) e Jacques Rancière (2009), também, são fundamentais para a pesquisa. Apontamos que os estudos de Patriota nos fizeram pensar na importância de identificar nas realizações artísticas dos grupos os fios que revelam o seu engajamento e que corroboram para a construção da cena brasileira. Com relação aos postulados de Paranhos, somos levados a reconhecer a forma como ele trata a indissociabilidade entre teatro e política, que consideramos ser um elemento crucial para pensarmos a produção artística discutida aqui, pois o autor explica que todo teatro é político mesmo que se autodenomine e/ou tenha uma consciência diferente dessa, assim como, qualquer que seja a ótica em que a arte cênica fale de uma dada realidade social, exprime um determinado engajamento. E por fim, Rancière nos oportuniza perceber que o campo da arte possui regimes ao longo do tempo, tendo o seu próprio funcionamento e características, que não obstante se relacionam entre si. Interiorizamos dele também a capacidade de percebermos

que a arte se coloca como dissenso muitas das vezes, se estabelecendo a partir de uma ruptura com uma determinada ordem social, ou seja, se colocando contra a um comum, a um consenso presente nas estruturas.

Diante do apresentado, evidenciamos, também, que a pesquisa está alicerçada na História do Tempo Presente, sendo urdida quando, nós, historiadores, somos contemporâneos aos nossos objetos de estudo (CHARTIER, 1996). Dito de outra maneira, os processos pelos quais nos debruçamos ainda atuam de maneira intensa no presente. Esse aspecto faz com que muitos historiadores tenham receios de se permitir a pesquisar determinados temas contemporâneos, ocorrendo muitas vezes, de preferir analisar sociedades inseridas em um tempo-espaço longínquo, isto é, com longos recuos.

A metodologia de análise para a pesquisa refere-se a História Oral, sendo também muito utilizada por pesquisadores inscritos na História do Tempo Presente. Para esta empreitada, a História Oral se mostrou uma metodologia eficaz na investigação das memórias dos sujeitos dessa pesquisa, de suma importância para acessar os meandros da história teatral russana, particularmente dos grupos teatrais explorados mais à frente. Optamos pela escolha da entrevista temática que pode “constituir-se em desdobramentos dos depoimentos de histórias de vida, ou compor um elenco específico vinculado a um projeto de pesquisa [...]. Refere-se a entrevistas que fornecerão elementos, informações, versões e interpretações sobre temas específicos abordados pelas pesquisas, dissertações ou teses” (DELGADO, 2006, p. 23). Antes disso, alertamos para o fato de que é preciso estarmos cientes que a escolha pela história oral deve estar justificada pelo tipo de questão lançada ao objeto de estudo, bem como se existem plenas condições de desenvolvimento da pesquisa, como a disponibilidade dos sujeitos e de suas capacidades físicas e mentais para executar a atividade (ALBERTI, 2005).

É incontestável o significativo avanço obtido pela História Oral, que se notabiliza pela crescente em pesquisas não apenas no campo histórico, mas em inúmeras outras disciplinas que contam com o seu método, haja vista ser uma metodologia intrinsecamente interdisciplinar e transdisciplinar. Embora tenha passado um longo período na penumbra ou sendo totalmente relegada ao segundo plano nos estudos históricos, a História Oral adquiriu respeitabilidade nas últimas décadas, devido ao processo de aceitação pela qual passou. Dessa maneira, nos dizeres de José Carlos Meihy Sebe, “Hoje é impossível (...) renunciar à aceitação da história oral como estratégia para pensar a sociedade. Afirmando que o passado é um processo inacabado, o “tempo presente” se impõe convocando exegetas do que se convencionou chamar “realidade”” (MEIHY, 2007, p. 14).

Desta feita, compreendemos, também, que trabalhar com a metodologia da História Oral requer a adoção de uma série de cuidados, desde o momento de preparação para a entrevista ao momento de produção da mesma, assim como, o tratamento e a apropriação dado ao conteúdo nos legado pelas narrativas orais.

Convictos de que a fonte oral não representa ficarmos diante de um relato incontestável, de uma verdade engessada, pois o mesmo representa uma versão subjetiva de um determinado indivíduo que rememora o passado a partir do presente vivido. A metodologia da história oral nos coloca, assim, diante da experiência do vivido com seus contornos subjetivos. Por meio do exercício do ouvir podemos, portanto, acessar nuances da história que as fontes escritas não nos oferecem possibilidades. Como um documento de caráter biográfico, a fonte oral nos faz perceber o valor do indivíduo que, como um ser singular, oferece sentido aos elementos que envolvem suas experiências de vida e o mundo (ALBERTI, 2004). Todavia, assim como qualquer outra fonte de pesquisa, o discurso oral carece de ser problematizado.

Além disso, foram necessárias incursões em torno da relação história e memória a fim de delimitar cada uma, principalmente, em relação ao método da História Oral. Conforme Nora afirma:

[...] a história é reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. (NORA, 1993, p. 9)

Dessa maneira, a assimilação do conceito de memória, assim como o de história proposto pelo autor, nos faz entender que ambas são operações completamente diferenciadas, embora se entrelacem. A primeira se esforça na reconstrução psíquica a partir das ferramentas e limites que possui, na medida que a segunda é sempre uma reconstrução feita a partir de um determinado método, uma reflexão intelectual. As discussões teóricas de alguns autores, tais como Jacques Le Goff (1990), Joel Candau (2012), James Fentress e Chris Wickham (1992), Michel Pollak (1992), assim como outros, também nos ajudaram a ventilar mais essa distinção.

Realizamos cinco entrevistas, que foram feitas com integrantes do Arco Íris e da Oficarte, sendo todas concretizadas na cidade de Russas-CE. Entrevistamos os seguintes sujeitos: Francisco Franciner Lourenço Lima, Marcia Maria de Oliveira Lima, Maria José de Oliveira Lima e José Dagoberto Alves. O critério utilizado foi a participação/atuação nos coletivos teatrais no período do recorte temporal da pesquisa, especialmente, nos primeiros anos de existência dos mesmos.

Nas entrevistas os espaços onde foram realizadas, também, são significativos e foram considerados na análise. Algumas das entrevistas foram feitas no Galpão das Artes, espaço ocupado pelo Arco Íris e mais tarde pela Oficarte, outras foram realizadas no Centro Cultural Padre Pedro de Alcântara¹² e apenas uma foi realizada no Anexo da Câmara Municipal da cidade. Os dois primeiros espaços são marcados pelo aspecto predominantemente artístico, familiar aos entrevistados no sentido da própria trajetória, possibilitando uma interferência na evocação de sua memória e o segundo espaço pelo aspecto predominantemente político, reservado aos interesses do âmbito da esfera pública, traço que também salta aos olhos, por se tratar de um sujeito bastante engajado.

Em todos esses espaços, observamos o cuidado e o zelo pelo momento da entrevista por parte dos entrevistados, principalmente, pela postura adotada em buscar uma escuta. Além disso, as entrevistas tiveram em média a duração de duas horas, algumas chegando a ultrapassar a marca das três horas.

Ainda sobre as fontes e os aspectos metodológicos, incorporamos a análise da imprensa visando problematizar os elementos discursivos que ganham determinado peso no campo artístico e acessar o âmbito dos possíveis interesses.

Na análise, levamos em consideração todas as seções que constam no periódico, inclusive as seções mais próximas da matéria de interesse, considerando os métodos de impressão e o lugar social assumido pelo periódico. Analisamos as imagens que ocupam o espaço do jornal e verificamos as condições de produção do mesmo, bem como as tecnologias utilizadas (LUCA, 2008).

A garimpagem inicial é uma etapa muito importante para acessar informações valiosas e possíveis anseios do meio veiculador, então, encontrar o “título, subtítulo, datas limites de publicação, periodicidade e a classificação de acesso na instituição ou acervo em que se desenvolve a pesquisa”, pode ajudar sobremaneira o trabalho do historiador (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 261). Além disso, torna-se necessário um olhar para o projeto gráfico do periódico, a organização interna, as formas de produção e distribuição do periódico, assim

¹² Situada na Rua Doutor José Ramalho, 1626, Russas-CE.

como a movimentação e o movimento político do mesmo. Entretanto, é preciso ter clareza, que:

Os recortes de jornais, por sua vez, se trazem informações valiosas acerca do objeto de pesquisa, costumam ocultar questões essenciais ao desenvolvimento do trabalho, principalmente quando não há maiores informações sobre ele, impossibilitando conhecer e analisar a posição do seu autor, o perfil do jornal, a tecnologia da época, a espécie do documento, a origem das demandas e até mesmo a natureza do ajuntamento. (GARCIA, 2019, p. 113)

Dentre os periódicos selecionados para a análise, destaca-se o Jornal *Tribuna do Ceará*¹³, que lançou matérias durante os anos de 1990, 1991, 1992 e 1993 sobre o teatro russano, especialmente dos acontecimentos que mais marcaram a atuação dos grupos teatrais que ali se estabeleceram, especialmente, os coletivos teatrais investigados nesta pesquisa. Eventualmente, foram utilizados periódicos do *Diário do Nordeste*¹⁴, que trouxeram olhares a respeito do teatro jaguaribano. Embora a temporalidade do mesmo não esteja de acordo com o recorte temporal elegido, justificamos a sua inclusão pelo fato de trazer olhares recuados a respeito da temporalidade discutida nesta pesquisa. Os periódicos foram compartilhados isoladamente (matérias de interesse) pelo grupo teatral Oficarte e depois encontrados na íntegra, mediante consulta na Biblioteca Estadual do Ceará - BECE¹⁵.

No contato com as demais fontes escritas, acrescentamos à análise documentos dos arquivos privados dos grupos teatrais, que somam-se ao corpus documental. Consideramos o arquivo privado um conjunto de materiais pessoais e coletivos derivados de experiências e ações empreendidas, sendo entendido como um importante lugar de memória (CASTRO,

¹³ “Fundada em 14 de dezembro de 1957 por José Afonso Sancho, seu Diretor Presidente, a Tribuna do Ceará (TC) passou por muitas alterações ao longo do tempo em busca de um maior espaço no mercado. À medida que o jornal foi crescendo e se firmando na imprensa cearense, a Tribuna ganhou novas dimensões e recebeu uma injeção de investimentos que permitiu a sua consolidação. Em 1970, para sustentar esse crescimento, constituiu-se a sociedade entre José Afonso Sancho e o industrial Edson Queiroz, quando então foi adquirido o equipamento A TF, de composição (fotográfica) a frio e impressão off-set, iniciativa pioneira do Norte e Nordeste. Com a morte de Edson Queiroz a sociedade foi desfeita, mas a idéia de manter a TC como um dos grandes jornais do Estado permaneceu viva. Hoje, procurando dinamizar suas páginas para atender a exigência do jornalismo contemporâneo, a Tribuna do Ceará continua se mantendo no mercado, inclusive implantando projetos inovadores, na tentativa de conquistar novos leitores” (SANTOS, 1996, p. 29). Ressaltamos, que este veículo de informação não conseguiu se manter entre os líderes de maior expressividade na imprensa, embora tenha inovado, em alguma medida, com o seu projeto gráfico.

¹⁴ “O jornal Diário do Nordeste foi fundado em 19 de dezembro de 1981, pelo empresário Edson Queiroz, com uma equipe de 80 jornalistas e a construção de um prédio de três andares na Praça da Imprensa. O primeiro editorial “Compromisso e luta” nasceu com a proposta de credibilidade na informação e no investimento em novas tecnologias. Foi o primeiro jornal a informatizar toda a redação no Estado e, por isso, tornou-se um dos pioneiros no Brasil a investir na segmentação, criação de suplementos específicos e cadernos especiais. O Diário do Nordeste avançou com a reestruturação do seu parque gráfico em 2006, conciliando tecnologia, qualidade e economia de papel” (SOUZA, 2012, p. 10). Assim, o Diário do Nordeste surgiu bastante animado na imprensa cearense, sem improvisos com a aquisição de máquinas e recrutamento do pessoal, tendo sido idealizado para ter um papel de destaque (CARVALHO, 1984).

¹⁵ Situada na Avenida Presidente Castelo Branco 255, Fortaleza - CE.

2017). Infelizmente, observa-se, que as práticas de conservação ao arquivo de caráter privado, ainda, deixam muito a desejar, indivíduos e grupos cometem falhas e descuidos na preservação desses materiais, levando em alguns casos, em perdas parciais ou totais dos acervos, como foi o caso do acervo do grupo Arco Íris, do qual restou poucos materiais, resultando em perda para a ciência e para os pesquisadores.

O primeiro passo foi tomar conhecimento sobre as técnicas de manuseio dos documentos, pois requer cuidados específicos, haja vista serem materiais que serão devolvidos para o grupo que nos permitiu acessar, no caso, o grupo teatral Oficarte. Na sequência, produzimos o fichamento dos documentos, anotando as informações/dados necessários, pois “não se pode esquecer, jamais, de indicar todos os dados que permitam identificar o documento, como remetente, destinatário, órgão produtor, local e data, para que, posteriormente, se possa contextualizar seu conteúdo quando de seu uso” (BACELLAR, 2007, p. 62).

Privilegiou-se na análise “entender o texto no contexto de sua época, e isso diz respeito, também, ao significado das palavras e das expressões. Sabemos que os significados mudam com o tempo, mas não temos, de início, obrigação de conhecer tais mudanças” (BACELLAR, 2007, p.63). No entanto, uma das tarefas do historiador, é procurar estar atento à significação das palavras e suas mudanças no decorrer do tempo e espaço.

Dentre os documentos analisados, temos relatórios, atas, manifestos, materiais de divulgação, atas e jornal interno. Os documentos são entendidos enquanto um manancial enriquecedor das experiências desses grupos teatrais, que produzem sentidos do lugar que eles acreditavam estar no mundo. Apesar do tempo, o acervo foi encontrado em boas condições. Não estavam em condições ideais, mas conseguimos manusear e visualizar os materiais sem muitos problemas. Desse modo, compreendemos que a Oficarte preocupou-se em arquivar a própria vida, haja vista o significativo volume de materiais guardados que foram apresentados, mesmo o grupo teatral também ter sofrido perdas no decorrer do tempo, assim:

O arquivamento do eu não é uma prática neutra; é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto. [...] é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós. [...] é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo. (ARTIÈRES, 1998, p. 31)

Destaco ainda, a importância do cruzamento de fontes nesta pesquisa histórica, assim como em qualquer outra, pois nenhuma fonte tem autoridade para dispensar outra fonte.

Acreditamos que ao dispor de um arsenal de fontes, alargamos os campos de possibilidades de análise da investigação, gerando ainda mais desdobramentos e resultados. Acrescentamos, que algumas informações ocultadas nos documentos escritos, foram iluminadas pelas fontes orais.

Compreendemos que esta pesquisa contribui para a ampliação de repertórios e para a escrita da história do teatro brasileiro, lembrando que “tem que se ter claro que não se tratam simplesmente de um conjunto de informações sobre o universo teatral, muito mais que isto, eles visam a construção de sentidos em torno do teatro e do seu lugar nessa história.” (GARCIA, 2019, p. 114). A pesquisa aqui desenvolvida tem como propósito servir de referência para novas pesquisas acerca de diferentes aspectos do teatro russo.

Para a construção de meu discurso historiográfico como artífice da *musa clio*, a dissertação foi estruturada possuindo três atos (capítulos), além desta introdução e das considerações finais. Os capítulos e tópicos foram pensados e organizados através de uma lógica narrativa que compreendemos ser inteligível. Costurando os fios para alcançar os objetivos do trabalho, esquematizamos da seguinte forma:

No primeiro capítulo, buscamos analisar como se construiu a cena teatral russa e quais eram as suas particularidades, dinâmica e funcionamento, apontando também quais foram os fatores que ajudaram na sua construção e direcionamento. Além disso, optamos por demonstrar os significados das escolhas realizadas pelos artistas no campo artístico, a fim de entender a opção pelo teatro de grupo, amadorismo e pelo desenvolvimento de uma arte engajada e militante em seu meio social.

No segundo capítulo, problematizamos o projeto artístico-político do grupo de teatro Arco Íris para a sociedade russa, o contexto de fundação, as pretensões, as características que envolviam suas práticas, isto é, como constituíam seus engajamentos ao redor do teatro. Tratamos da relação estabelecida entre arte e política por parte do grupo teatral, concentrando-se na investigação da atuação dos artistas à frente do mesmo, bem como dos processos criativos os quais se submeteram.

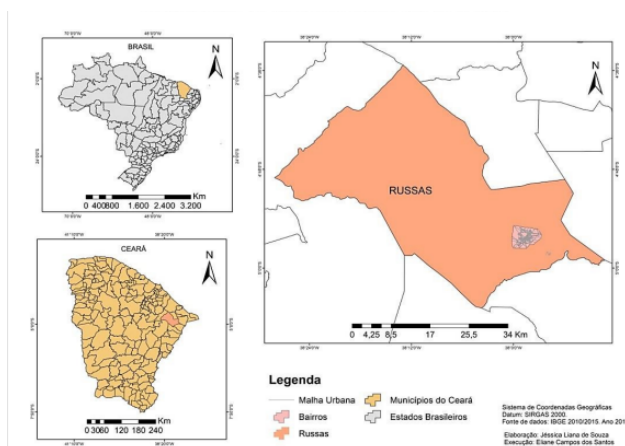
No terceiro capítulo, nos debruçamos no grupo teatral Oficarte, a sua fundação e o surgimento das propostas artístico-políticas que insuflaram vida para a sociedade russa, analisando as práticas e representações promovidas pela mesma, inclusive aquelas direcionadas para o teatro de rua, que entende-se como resultado desse engajamento.

2 1º ATO A CENA TEATRAL DA CIDADE EM CONSTRUÇÃO: O TEATRO AMADOR AO ENCONTRO DE JOVENS RUSSANOS

2.1 Costurando a cena teatral

Em meados da década de 1980, a cidade de Russas-CE (Figura 1: mapa da cidade) começa a ensaiar seus primeiros movimentos, intervenções, operações, diálogos, articulações e anseios que culminaram em uma história de encontros com o palco, que ganhou contornos a partir da ousadia em tornar o espaço da cidade um ambiente para a experimentação teatral, onde muitas vezes era improvisado pelos quatro cantos da cidade, uma vez que a cidade não contava com um espaço físico para encenações teatrais, isto é, uma casa de espetáculos. A linguagem teatral insere-se neste espaço revestida por propostas estéticas e políticas em seu interior/exterior, comprometida na politização de si e da sociedade russana, ganhando forma de acordo com determinada dinâmica, que foram sustentadas por indivíduos (atores sociais) que representaram constantemente papéis sociais nos palcos da vida.

Figura 1 - Mapa da cidade de Russas-CE



Fonte: SOUSA, Jéssica Liana de. **A produção do espaço e da habitação: o programa minha Casa minha Vida em Russas - Ceará.** 2018. Dissertação (mestrado acadêmico). Programa de Pós-Graduação em Geografia, Centro de Ciências Exatas e da Natureza, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

No entanto, a cidade de Russas-CE já possuía nessa década um determinado relevo artístico, comportando manifestações artísticas diversificadas, como as práticas circenses, os

pastoris¹⁶, os reisados¹⁷, os dramas, o bumba-meu-boi¹⁸. Muito marcada pelas quadrilhas juninas, escolas de samba¹⁹, bailes de carnavais²⁰, pela banda de música Maestro Orlando

¹⁶ O pastoril é uma expressão cultural presente no país, se tratando de um folguedo popular que está relacionado com a Igreja Católica. Sabe-se, contudo, que manifestações como estas, foram perdendo forças em virtude da romanização sofrida no país, principalmente no nordeste, pois não foram aceitas pelo vaticano. Essa manifestação é difundida em muitas cidades do Ceará, dentre elas, a cidade de Russas, que ganhou grande notoriedade por conta do poderio da Igreja, sendo o Pastoril Dona Vilma o mais famoso. Difundido essencialmente pela Igreja Católica o Pastoril caracteriza-se como um alto natalino, sendo também muito apreciado nas quermesses e festas de padroeiros. É uma manifestação cênica, por isso considerada folguedo. [...] Atualmente apresenta dois formatos principais, o sagrado e o profano. O primeiro preserva o aspecto religioso em sua apresentação, tem figurino mais tradicional e músicas compassadas. O segundo tem a figura do palhaço que entre uma jornada e outra conta anedotas e faz gracejos, suas pastoras vestem-se de maneira mais provocantes e as músicas têm um compasso acelerado. [...] Dentro do Pastoril Dona Vilma percebe-se o sagrado da manifestação através do nascimento de Jesus, da morte e ressurreição da Mestra simbolizando a morte do velho e o nascimento do novo, reconhece-se o aspecto profano da brincadeira do palhaço e das marchinhas saltitantes sendo caracterizado como um modelo sacro-profano do pastoril russano. (FELIX, ROCHA, 2012, p. 7)

“Dona Vilma era muito conhecida em Russas. Na juventude foi artista circense, mas ganhou notoriedade pelos pastoris que ela brincou em nossa cidade. Tinha um famoso pastoril e se apresentou pela última vez em 1986. A Oficarte através do Frank Lourenço e Márcia Oliveira, juntamente com os alunos do projeto brincantes, realizaram uma pesquisa com dona Vilma em 2003, onde seus saberes populares em relação as danças, os passos, as músicas deste auto de natal, foram base para montar o Pastoril Dona Vilma.”

¹⁷ O reisado pode ser considerado patrimônio da humanidade, manifestação valiosa de sua cultura imaterial. [...] é essencialmente um teatro nômade, peregrinal, processional, ambulante, uma grande narrativa desenvolvida por um grupo de brincantes, [...] Os Reisados, como aparecem no Ceará, são folguedos populares do ciclo natalino, presentes, com variações, em todas as macro-regiões do Estado, que se estruturam na forma de um cortejo de brincantes, representando a peregrinação dos Reis Magos a Belém, e se desenvolvem, em autos, como uma rapsódia do Boi. Suas etnografias revelam manifestações culturais de extrema complexidade e riqueza de detalhes, resultantes da acumulação de saberes e práticas coletivas, que se organizam em torno de um grupo de figuras, feitas por brincantes, através de hábitos incorporados, em procedimentos cênicos, que podem servir de referência a um renovado fazer teatral. Combinando elementos épicos e cômicos, seu riso é o riso de homens e mulheres que se vêem como parte da natureza, celebra a liberdade e a abundância, invertendo hierarquias e valores estabelecidos. A subsistência destes folguedos se faz por uma economia de dons e sua dinâmica implica a doação de traços culturais das mais diferentes procedências. A incorporação das figuras pelos brincantes se dá por um processo de desencantamento, que faz com que homens e mulheres simples, do povo trabalhador, tirem de si figuras de Reis e Rainhas, Santos e Guerreiros, que trazem ocultas. Um esboço de cartografia destes folguedos possibilita a percepção de diversidades, que podem se originar tanto de diferenças nas formações culturais das várias regiões, quanto, simplesmente, de particularidades individuais, na trajetória de mestres e brincantes. (BARROSO, 2008, p. 1-2)

¹⁸ Os folguedos do boi são formas rituais populares, comportamento simbólico por excelência a exigir intensa atividade corporal, com uso de fantasias, muita música e dança. Podem ser encontrados em diversas regiões brasileiras, notadamente no norte e no nordeste, e abrigam uma ampla gama de variantes: do massivo e espetacular festival dos Bois-bumbás de Parintins, Amazonas, as performances multifacetadas do bumba-meu-boi maranhense. (CAVALCANTI, 2006, p.61- 62) A historiografia indica, também, que o surgimento do Bumba-meu-Boi no nordeste deu-se através dos escravos e trabalhadores pobres em geral, sendo relacionada à criação de gado e as relações comerciais estabelecidas, uma vez que estas faziam enriquecer as famílias abastadas à custa da exploração.

No caso do boi russano, pontuamos que o mesmo “[...] desempenhou um importante papel para que muitas gerações tivessem contato com a cultura popular tradicional. Quem reativou este movimento foi o poeta Beija Flor, que a partir de 1999 procurou reunir antigos brincantes, como o Mestre Raimundo de Júlia e novos brincantes espalhados pelo Vale do Jaguaribe.” (LIMA; FARIAS, 2019, p. 145)

¹⁹ “Vieram os carnavais de escolas de samba nas décadas de 70 e 80. Num primeiro momento tivemos as Escolas Unidos dos Aluntes e Gaviões, depois vieram o Monsenhor João Luiz e a Império Russano. Muitos carros alegóricos, fantasias requintadas, baterias afiadíssimas e os sambas de enredo na ponta da língua dos amantes do período carnavalesco.” (LIMA; FARIAS, 2019, p. 149)

²⁰ “Existiam também os Bailes de Carnavais na AACR (Associação Atlética e Cultural de Russas), estes não eram tão populares, pois quem participava era a “pequena elite russana”, diferente dos carnavais de rua.” (LIMA; FARIAS, 2019, p. 149)

Leite²¹. Assim como, não podemos deixar de acrescentar, a importância dos cantadores e emboladores russanos, os notáveis “Vem-Vem” e “Beija Flor”²² e a manifestação russana Caretas ou Papangus²³, como são denominados. Desta feita, de uma maneira ampla, somos levados a evidenciar também que:

[...] a cultura do povo russano está em seus fazeres e práticas cotidianas, como trabalhos artesanais em barro, palha de carnaúba, tecido, bordados, instrumentos de manejo de caça, pesca, agricultura e pecuária, brinquedos populares, bem como as produções artísticas ligadas a música, dança, teatro e cinema. (LIMA; JÚNIOR; SILVIA, 2014, p.19).

O teatro foi incorporado às práticas artístico-culturais da sociedade russana, a princípio, exercitada através de encenações teatrais de pequeno porte dentro dos grupos religiosos da Igreja Católica e nas experiências empreendidas dentro das escolas de ensino. Como demonstra no excerto acima, o teatro tem um capítulo específico enquanto manifestação artística presente nas páginas da história russana, sobretudo por ser constituída enquanto uma prática cultural, que pode ser também encarada como um fazer político, pois passou a compor a realidade dos sujeitos, dos grupos teatrais e das comunidades que acolhiam as manifestações, de forma que poderiam ou não considerar a experiência estética como um meio de crítica para suas vidas, ou seja, que pudessem enxergar ou não, a partir do teatro, o mundo em que vivem. Assim, o teatro é um bem cultural que dividiu com outras produções culturais a cena artística da cidade, sendo ao mesmo tempo uma forma de se expressar politicamente.

Têm-se a ideia de que o teatro nos anos de 1980 perde o seu expressivo potencial de arte engajada, militante e de resistência²⁴, devido ao processo de abertura democrática, onde

²¹ “A nossa banda surge no ano de 1983, sendo seu primeiro maestro o 2º Tenente da polícia militar do Estado do Amazonas, Raimundo Alves Bezerra. Por ela passaram excelentes músicos como o maestro Giulemberg Ferreira da Silva, Romulo Santiago e muitos outros. Atualmente a banda está em plena atividade e conta com 47 componentes na formação principal. Seus atuais regentes são Ernani Barbosa, Evaldo Lopes da Silva e Kennedy Nogueira.” (LIMA; FARIAS, 2019, p. 148)

²² “Russas é celeiro cultural, berço de cantadores e emboladores como Vem-Vem e Beija Flor, que representam uma infinidade de outros cantadores e emboladores russanos. Nos alpendres e nos terreiros das residências cearenses, seja no centro da cidade ou nas comunidades rurais sempre encontramos uma reunião de pessoas para apreciar a arte da cantoria e da embolada.” (LIMA; FARIAS, 2019, p. 151)

²³ “Todos os anos durante a Semana Santa alguns habitantes da comunidade de Jardim de São José cobrem seus rostos com máscaras coloridas, algumas bem rústicas, outras com temas mais atuais. São acompanhados por carros de som, violão, às vezes em carroças ou motos. Dessa maneira, saem pelas ruas da comunidade, geralmente levam em Judas, boneco de pano fazendo referência ao traidor de Jesus Cristo. Estes Papangus se divertem assustando as pessoas da comunidade, e geralmente fazem algum pedido, que pode ser alimentação ou dinheiro, para fazer a celebração da “Queima de Judas”. (LIMA; FARIAS, 2019, p. 152)

²⁴ “O termo teatro de resistência refere-se a uma diversificada produção que, durante os anos mais duros da ditadura militar instaurada em 1964, procurou dar prosseguimento a uma dramaturgia de motivação social, na linha dos Seminários de Dramaturgia promovidos pelo Teatro de Arena no final da década de 1950. A necessidade de mobilização diante da realidade do país encontrou no teatro um lugar de aglutinação dos setores mais politizados da sociedade, de afirmação de ideias proibidas e de ponto de partida para ações de protesto contra a repressão. A censura que, de 1965 a 1980, faz cortes, impede estreias, retira espetáculos de cartaz,

ocorreria segundo olhares, um arrefecimento das manifestações artísticas de caráter mais engajado no plano estadual e no nacional. No entanto, contrariando esta noção, é nesse recorte temporal que o teatro russo ganha forma e surge enquanto uma arte engajada e militante.

A década de 1980 é considerada equivocadamente como vazia de produção cultural-política, embora não tenha ocorrido nos termos das décadas anteriores, a mesma manteve uma atuação considerável, digna de ter as suas tendências mais aprofundadas nas várias partes e regiões de todo país. “Pois é, quanta coisa se ouve: Essa aqui é uma década perdida. Essa aqui é uma década vencida. Essa aqui é a década ganha. Não existe isso! Uma década constrói a outra.” (MATE, 2008, p. 36), assim, devemos ainda estar em alerta para a necessidade de nos desprender de padrões temporais que limitam e prejudicam a análise historiadora e abrir novas janelas ao passado.

Partimos do pressuposto que a construção da cena teatral tem início com o aparecimento dos grupos teatrais amadores na cidade, que ao se envolveram em atividades cênicas, promoveram um ambiente propício para a estimulação do debate político. A cidade assistiu a um profundo e vertiginoso crescimento da arte teatral, vislumbrando, assim, a sua potencialidade de exercício da crítica. No entanto, o caráter político do teatro está:

[...] de maneira originária, antes de qualquer conteúdo, pelo fato, pela natureza da reunião que estabelece. O que é político no princípio do teatro não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição “física” por assim dizer, como assembleia, reunião pública ajuntamento. O objeto da assembleia não é indiferente: mas o político está em obra antes da colocação de qualquer objeto, pelo fato de os indivíduos se terem reunido, se terem aproximado publicamente, abertamente, e porque sua confluência é uma questão de circulação, fiscalização, propaganda ou manutenção da ordem (GUÉNOUN, 2003, p. 15).

Nesse sentido, entende-se o fazer político no âmbito teatral sob uma perspectiva ampla, primeiramente pela natureza pública do fenômeno teatral, que por ser coletiva em todos os aspectos, assume um princípio/teor político. Nessa direção, apesar de ser propriamente entendida nesses termos, não podemos pensar que essa característica condiciona automaticamente ao caráter conscientemente²⁵ político da criação teatral, ocorrendo de por

prende artistas, mantendo a atividade teatral sob permanente vigilância policial, transforma a criação cênica e, em especial, a dramaturgia engajada em uma arte de cifrar conteúdos para metaforizar a denúncia social” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 295).

²⁵ Essa questão da consciência pode ser entendida a partir do que afirma Adalberto Paranhos (2012, p. 36) quando diz que a arte teatral “seja autodenominado, político, engajado, revolucionário ou até apolítico, é sempre político, independentemente da consciência que seus autores e protagonistas tenham disso. O mundo da política é habitado por todos nós, queiramos ou não, quanto mais não seja porque toda e qualquer relação social implica, inescapavelmente, relações de poder, tenham essas o sentido de dominação ou não.”

vezes ser rejeitado. Salientamos, que embora o teatro tenha essa natureza embrionária, este não necessariamente seja vigorosamente político e/ou engajado.

[...] o teatro é uma reunião política, que acontece num espaço politicamente determinado, mas com o objetivo de aí produzir uma atividade que difere do político propriamente dito. Já conhecemos esta atividade: ela consiste em dar a ver a proveniência do visível na língua, o tornar visível das palavras i-mostráveis, isto é, o tentar abrir para o sensível o próprio não-sensível. O que o teatro faz (no espaço do político), é colocar a questão metafísica sob o olhar da comunidade reunida. (GUÉNOUN, 2003, p. 65)

A “arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social” (RANCIÈRE, 2012, p.52). Assim, a arte no geral, seja a expressão teatral ou não, pode se colocar explicitamente ou implicitamente contra ou a favor do poder hegemônico. De acordo com a tese defendida por Peixoto (1980) o teatro sempre foi engajado, as defesas assumidas podem corresponder aos valores progressistas ou aos valores conservadores, mesmo quando buscam a neutralidade, aceitam e compactuam com o sistema vigente.

Caracterizamos o teatro como arte²⁶, que se manifesta enquanto uma linguagem que se comunica com a sociedade de diferentes maneiras, partindo de escolhas dotadas de sentido e intencionalidade por quem a produz. A arte teatral é aqui entendida como uma intervenção do sujeito no tempo e no espaço (BLOCH, 2001), em que o elemento humano se empenha em imitar a realidade em um palco/tablado, produzindo constantes representações. Desta forma, compreendemos que o teatro é fruto de uma construção, uma elaboração social, que possui um determinado lugar na sociedade também, o que não por acaso deixa de ser um gesto de intervenção política, principalmente, a partir do momento em que se escolhe, elege, toma partido.

Ao analisar as diversas possibilidades de abordar o teatro amador jaguaribano, encontramos na cidade de Russas-CE um *locus* privilegiado para este estudo, constituindo-se como palco de acontecimentos importantes em torno do fazer teatral na região, devido especialmente aos movimentos e operações dos sujeitos que a envolvem (CERTEAU, 1988). Compreendemos que a mesma se tornou forte expressão cultural e política da linguagem teatral no Vale do Jaguaribe, de forma a ter sua relevância reconhecida não somente pela

²⁶ Consideramos que a “ arte instala-se em nosso mundo por meio do aparato cultural que envolve os objetos: o discurso, o local, as atitudes de admiração, etc. [...] esses instrumentos e a própria noção de arte são específicos de nossa cultura” (COLLI, 1995, p.12). Em outras palavras, a arte é uma construção social, uma criação da sociedade, que cria condições para a sua feitura.

região, mas também por todo o Estado. Desse modo, pensamos que a vida na “cidade é móvel e presente: move-se ao longo do tempo, [...] move-se em sentimentos e ideias, através de uma rede de relacionamentos e decisões” (WILLIAMS, 2011, p. 21). Assim, a cidade move-se continuamente, movimentando-se através de trocas sensíveis e de relações estabelecidas pelos sujeitos, representando o lugar onde as experiências sociais ganham forma, fazendo metamorfosear o espaço da cidade.

Compreendemos também, a partir da ampliação realizada pela História Cultural que “a cidade não é mais considerada só como um *locus* privilegiado, seja da realização da produção, seja da ação de novos atores sociais”(PESAVENTO, 2004, p. 13). Em outras palavras, não entendemos a mesma apenas pela ótica de um lugar de produção dos sujeitos e suas realizações, mas visualizando “como um problema e um objeto de reflexão, a partir das representações sociais que produz e que se objetivam em práticas sociais” (PESAVENTO, 2004, p. 13).

A arte não produz somente emoções, levando riso e lágrimas para os que assistem, através da sua sensibilidade, exprime também uma série de representações de si própria e do mundo, demonstrando sentimentos de uma época através do simbólico (PESAVENTO, 2002). A arte por ser fruto de um tempo e espaço determinado, fecundado por uma dada sociedade, torna-se capaz de realizar leituras específicas sobre uma determinada realidade na qual está inserida ou a qual queira mergulhar, não possuindo com isso a preocupação em obter as verdades do acontecido, mas as verdades do simbólico (PESAVENTO, 2002).

A cidade de Russas-CE no período era um dos núcleos de referências culturais do Vale do Jaguaribe, o teatro encontrava-se presente, como uma das principais manifestações artísticas da cidade, sendo uma das artes pulsantes no espaço, exercendo influência também para outras cidades da região. A cidade abrigou o maior número de grupos teatrais da região, totalizando seis, que foram firmando suas bases conforme o processo de visibilidade que ganhavam na cena local, passando a ter suas atividades cênicas cada vez mais prestigiadas.

Sublinhamos a importância da atuação de sujeitos que guardavam experiências com as artes cênicas na sua cidade de origem ou em outra cidade que haviam habitado, articulando os aprendizados acumulados, nas cidades do Vale do Jaguaribe, especialmente, no caso de nosso estudo, na cidade de Russas-CE.

Com relação a presença de grupos teatrais amadores no âmbito da região em geral, na década de 1980, Francisco Franciner Lourenço Lima descreve que:

Neste período dos anos 80, eu criei o Arco Íris, tinha um grupo, uns dois grupos em Aracati né, o Lua Cheia, Companhia Lua Cheia, e tinha um outro grupo que eu não lembro o nome, lá em Aracati, Aracati fazia parte do Vale né. Então, aqui no Vale tinha nós né aqui em Russas, o Lua Cheia e outro grupo que eu não lembro o nome lá em Aracati. Em Itaiçaba na época tinha um prefeito, ele foi prefeito por volta de 83, é de 83 pra 84, aí ele era apaixonado por teatro. E aí, quando o cara chegou na prefeitura, aí ele juntou um grupo de pessoas e formou um grupo de teatro lá em Itaiçaba, é, ou seja, o que tinha de teatro era isso, então assim Limoeiro do Norte não tinha, nenhum outro canto tinha.²⁷

A memória possui uma natureza inevitavelmente residual, o que nos restam são pequenos fragmentos de uma representação da realidade, do passado com os olhos do presente, em que observamos informações objetivas e subjetivas, não havendo uma sem a outra, pois até mesmo a primeira possuem uma importância para o sujeito, sendo julgadas de acordo com sua subjetividade. Assim, a presença dos grupos teatrais no Vale do Jaguaribe em meados da década de 1980, segundo depoimento, restringiam a cidade de Russas-CE, Aracati-CE e Itaiçaba-CE, possuindo em comum a sua proximidade geográfica, sendo cidades circunvizinhas, logo, com mais possibilidade de diálogo/comunicação e compartilhamento de experiências. Francisco Franciner Lourenço Lima, acrescenta que

[...] daí foram surgindo [...] em Limoeiro, Tabuleiro, que o Fernando Freitas que era de Aracati veio, ele trabalhava no Beck, veio trabalhar em Tabuleiro do Norte, aí quando ele chegou em Tabuleiro aí ele criou um grupo, lá em Tabuleiro, ele fazia teatro em Aracati, aí quando veio pra Tabuleiro, ele criou um grupo pra continuar, no caso não tinha um grupo, então vamos criar, pra continuar fazendo né, aí ele criou um grupo em Tabuleiro, é, a partir desse grupo de Tabuleiro, aí o Fernando começou a trabalhar com jovens lá em Limoeiro e fundou um grupo lá em Limoeiro.²⁸

Percebemos que de acordo com o discurso o número de grupos teatrais nas cenas das cidades jaguaribanas aumentaram conforme a movimentação dos indivíduos, possibilitando a rápida confluência dos sujeitos, que articulando-se em circunstâncias adversas, haja vista os deslocamentos, acabava impondo a necessidade de criar novos grupos teatrais e prosseguir na continuidade do trabalho. Pode-se dizer, também, que o entrevistado tem o interesse em demonstrar que a formação dos coletivos teatrais deu-se a partir da atuação de protagonistas, assim como, percebemos a tentativa de construir uma determinada imagem do teatro jaguaribano, que fosse fortalecedora e expansiva, sendo que os artistas citados figuravam o centro dessa expansão. Adentrando na década de 1990, o entrevistado comenta que:

Nos anos 90 começa um movimento de teatro aqui porque tinha o Junior Santos. Ele é do Rio Grande do Norte. E o Júnior Santos veio para Icapuí, que na época fazia

²⁷ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 31/03/2017.

²⁸ Idem.

parte do Vale do Jaguaribe, aí o Júnior criou, o Júnior sempre fez teatro de rua, aí ele criou um grupo, na época trabalhava para secretaria né, a secretaria da cultura, foi logo quando foi emancipado o município de Icapuí, aí trouxeram o Júnior pra ele trabalhar essa parte de teatro lá, aí ele formou esses grupos e começou a viajar pelo Vale. [...] ele formou esses grupos [Icapuí] e começou a viajar pelo Vale, esses grupos apresentando e foi despertando, o Júnior ele começou a trazer esses grupos apresentando as pessoas, aí ele começou a criar encontros né, que aí ele foi chamado de, ele chamava de escambo, né, marcava na comunidade aí vinha fazer uma troca com a comunidade, aí dava oficina de teatro, a partir desses escambos foram surgindo grupo né. [...] depois a vinda do Júnior já nos anos 90 que aí foi incentivando a galera, aí foi surgindo grupo em Iracema, em Alto Santo, é Tabuleiro teve um movimento muito forte, uns 3 grupos de, né de teatro de rua, por essa influência do Júnior com o teatro de rua.²⁹

Objetivando a formação de grupos teatrais, bem como, promover ainda mais a sua expansão, o ativista cultural citado acima se dispôs a percorrer algumas estradas para colocar o seu trabalho em prática, o que demonstra que alguns desses "protagonistas", precursores do teatro no Vale do Jaguaribe, preocupavam-se em conquistar os jovens e submetê-los a uma formação. Assim, podemos perceber que os grupos teatrais foram ao passar dos anos assumindo aos poucos as cenas de suas cidades, fazendo histórias, corroborando para o crescimento da prática teatral no estado, e, principalmente neste caso, no interior do mesmo, atuando em função de suas realidades. No tocante aos grupos teatrais russanos, compreendemos que os mesmos estavam de alguma maneira engajados politicamente, vejamos quais grupos compuseram a cena teatral da cidade de Russas-CE, segundo Francisco Franciner Lourenço Lima:

É, como eu te falei, em 84 eu fundei o primeiro grupo de teatro, que foi o grupo Arco Íris, e mais ou menos um ano depois da fundação do Arco Íris aí saiu o companheiro do grupo Bosco, Bosco Rodrigues, que foi diretor da escola estadual e hoje é professor lá do colégio estadual. É, aí o Bosco saiu desse grupo e fundou um outro grupo chamado *esquinas* e o nome foi esse por que eles ficavam numa esquina lá no centro, ficavam na esquina conversando. E aí o Bosco convidou essa galera que ficavam lá conversando, *tá vamos fundar um grupo de teatro, aí qual o nome do grupo? Tá vamos colocar esquinas*, virou (Risada) *esquinas*. Depois houve uma outra reincidência do *esquinas* é, que gerou um outro grupo. É depois veio o Anchieta Brito que era daqui de Russas, do Amaral, que fazia teatro em São Paulo e quando ele retornou pra cá ele fundou um grupo lá no Planalto, em uma comunidade aqui, de forma que no início dos anos Russas tinha seis grupos de teatro, nós fizemos um festival em 1990 só com grupos de teatro daqui de Russas, era um movimento muito intenso, hoje só tem a OFICARTE [...] ³⁰

Observamos na fala de Francisco Franciner Lourenço Lima que a cidade de Russas-CE abrigou alguns grupos teatrais que deram fôlego por algum tempo a cena teatral da cidade, são eles: Arco Íris, Esquinas, Anchieta Brito, Novo Reflexo, Reino da Fantasia e

²⁹ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 31/03/2017.

³⁰ Idem.

Oficarte. Alguns citados não se encontram no relato, mas também fizeram parte do rol de grupos teatrais ativos no período. Como podemos perceber, a constituição dos mesmos foi a partir de reminiscências de outros grupos teatrais, como também, a partir de sujeitos que estavam em outra espacialidade e buscaram estabelecer um grupo de teatro. Chamamos atenção, para a peculiar fundação do “Esquinas”³¹, sendo que os sujeitos intitularam o grupo teatral com o mesmo do local de encontro, isto é, do espaço de sociabilidade dos que vieram integrar o grupo de teatro. Assim, esses grupos de teatro foram os responsáveis pela atividade teatral do período, buscando de variadas formas acessar a população russana e provocar a consciência dos mesmos.

O Jornal Diário do Nordeste faz a seguinte enunciação acerca do teatro jaguaribano:

TEATRO EXPRESSA IDENTIDADES

Melquiades Júnior

Russas. “Me desculpe, eu faço teatro”. Essa foi a frase usada nos anos 90 por um antigo grupo de teatro de Limoeiro do Norte. Na cabeça, a ideia de quem exercita a mente e o corpo para o alternativo, por vezes contestatório de quem quer dizer, “Me desculpe, sou diferente”. É a arte a serviço da inventividade, tendo como principal instrumento o corpo, a voz - ao contrário das outras artes, o teatro permite a obra sem cenários, figurinos e maquiagem. É homem no centro, plateia ao redor. E o talento mediando isso tudo. E em vários lugares do Interior do Estado do Ceará, o teatro amador é instrumento de inventividade dos jovens. (Diário do Nordeste, 17, abril, 2009, p.2)

De acordo com o Jornal, o teatro no Vale do Jaguaribe consistia em uma atividade diferenciada, que insinuava por si só um exercício de constante inventividade e transgressão. O Jornal aponta para o fato do teatro amador ser utilizado como instrumento de inventividade dos jovens no interior do Estado do Ceará, assim, instrumentalizado de acordo com as pretensões e interesses de quem o exercia. Torna-se importante explicitar, porém, que essa instrumentalização dava-se de forma multifacetada pelos grupos teatrais amadores, alguns utilizando o teatro mais como instrumento político do que outros.

Quando nos deparamos com as páginas de um jornal, nos questionamos, quem é o redator de tal matéria? Qual interesse teria o mesmo em relatar o assunto? No caso dessa matéria, o autor é Antonio Melquíades Júnior, um jornalista, que também é formado em Ciências Sociais, natural da cidade de Limoeiro do Norte e também correspondente desta no Jornal Diário do Nordeste, motivo pelo qual citou o grupo de teatro amador de sua cidade, pois se tratava de algo muito vivo em sua memória. O referido sujeito se notabilizou também por importantes reportagens desenvolvidas no Ceará e por alimentar blogs. Além disso,

³¹ O “Esquinas” surge com a iniciativa de Bosco Rodrigues em 1985, quando decide sair do Arco Íris. O mesmo reuniu um grupo de amigos que costumava conversar em uma esquina e fundaram um coletivo teatral. Mesmo com a saída de Bosco Rodrigues do Arco Íris, vez ou outra ambos os grupos realizavam projetos em conjunto.

percebemos um discurso que coloca o teatro atrelado a identidade da região, da expressão individual e coletiva das formas de ver e sentir o mundo.

A representação do teatro nesta sessão ganha um aspecto fantástico, o teatro é absolutamente enaltecido pelo redator, significando uma arte de fato importante de ser difundida e valorizada. É preciso lembrar que os discursos dos jornais costumam ser tendenciosos, muitas vezes, privilegiando alguns aspectos em detrimento de outros. Assim, enxergamos que o jornal faz eco da historicidade do teatro enquanto arte que penetra no âmago da sociedade jaguaribana, atestando que obteve um determinado alcance e visibilidade.

Em uma das entrevistas realizadas com Márcia Maria de Oliveira Lima³², ambientada em um estúdio de som, que denota a preocupação de ser ouvida tranquilamente, sem interferências externas que pudessem atrapalhar a narrativa construída, afirmou que: “Em Russas, a partir da vinda do Frank Lourenço, que fundou nos anos 1980 o grupo Arco Íris, responsável por articular vários movimentos artísticos na cidade, como oficinas e encontros de teatro. Isso fez com que a cidade entrasse no cenário estadual”³³.

Compreendemos a memória como um fenômeno pautado em aspectos biológicos e psicológicos que produzem sistemas de significação dinâmicos de organização, nas quais sempre os sujeitos estão atualizando impressões ou informações passadas (LE GOFF, 1990). A memória é pensamento transmitido pela linguagem, sendo convertida para sua passagem textual mediante a ação historiadora, capaz de sistematizar e organizar (FENTRESS, WICKHAM, 1992).

Dessa forma, percebe-se a partir do relato da depoente, que a mesma concebe como primordial a atuação de Francisco Franciner Lourenço Lima para o início da vida teatral russana em coletivos teatrais, colaborando de forma profunda na realização de oficinas e encontros com os demais russanos, desejosos ao alimento artístico. No entanto, devemos pensar, que os sujeitos voluntariamente ou involuntariamente, elencam marcos para situar um determinado cenário, constituir versões de uma determinada narrativa, sendo para a entrevistada a contribuição do sujeito citado acima, mas não podemos perder de vista, a grande admiração que a depoente tem pelo sujeito em questão, sentimento cultivado ao longo de vários anos de trabalho nos palcos em conjunto com o mesmo no grupo teatral Oficarte. Ressaltamos, a esse respeito, que durante as várias seções de entrevistas que tivemos, a entrevistada sempre se manteve disposta a exaltar as qualidades de seu colega de palco, de

³² Márcia Maria de Oliveira Lima é pedagoga, atriz, teatróloga, fez parte do grupo de teatro Reino da Fantasia (Russas-Ce) e Oficarte (Russas-Ce).

³³ Márcia Maria de Oliveira Lima, 49 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-CE, no dia 1º/11/2021.

modo que sabemos assim como entende Le Goff (1990) que as memórias individuais são sempre influenciadas pela afetividade e interesses próprios, construídas socialmente ao longo do tempo.

Ainda assim, é inegável a relevância de Francisco Franciner Lourenço Lima para a construção da cena teatral russana, sendo um dos fundadores do primeiro grupo teatral russano, o Arco Íris (que será tratado no capítulo 2), que colaborou para o desenvolvimento de atividades em torno do fazer teatral, contribuindo para a efervescência da mesma em solo russano.

Márcia Maria de Oliveira Lima ainda ressalta o seguinte: “Quando comecei a fazer teatro na década de 1990, Russas já tinha, teve uma época que teve, acho que seis grupos de teatro, aí foram ficando e morrendo. E hoje ficou só a Oficarte”³⁴. A declaração se propõe a acentuar a resistência da Oficarte em ter permanecido em cena, mesmo que sozinha, pois os demais vieram a encerrar as atividades grupais.

Os grupos teatrais amadores, responsáveis por construir paulatinamente a cena teatral, surgiram a partir das Comunidades Eclesiais de Base - CEBs³⁵, que na ocasião fundiam elementos da arte e da política em seu cotidiano de tarefas. Os jovens que estavam inseridos nas CEBs realizavam discussões políticas intensas, assim como, estavam sempre realizando apresentações cênicas concisas para a comunidade russana. O perfil dos membros das CEBs da cidade era predominantemente de jovens com poder econômico baixo. Com relação ao contexto em que as CEBs se instauraram no Brasil, enunciamos que:

Aos grupos militantes ligados à Igreja Católica, a agitação política nas décadas de 60 e 70 serviu como contexto para o desenvolvimento das Comunidades Eclesiais de

³⁴ Márcia Maria de Oliveira Lima, 49 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 13/09/2017.

³⁵ “As comunidades eclesiais de base (CEB’s) são pequenos grupos organizados em torno da paróquia (urbana) ou da capela (rural), por iniciativa de leigos, padres ou bispos. As primeiras surgiram por volta de 1960, em Nisia Floresta, arquidiocese de Natal, segundo alguns pesquisadores, ou em Volta Redonda, segundo outros. De natureza religiosa e caráter pastoral, as CEB’s podem ter dez, vinte ou cinquenta membros. Nas paróquias de periferia, as comunidades podem estar distribuídas em pequenos grupos ou formar um único grupão a que se dá o nome de comunidade eclesial de base. É o caso da zona rural onde cem ou duzentas pessoas se reúnem numa capela aos domingos para celebrar o culto” (BETTO, 1985, p. 7).

As CEBs “são comunidades, porque reúnem pessoas que tem a mesma fé, pertencem à mesma igreja e moram na mesma região. Motivadas pela fé, essas pessoas vivem uma comum-união em torno de seus problemas de sobrevivência, de moradia, de lutas por melhores condições de vida e de anseios e esperanças libertadoras” (BETTO, 1985, p.7). A discussão de assuntos dessa natureza provocava a disposição de fazer ecoar as vozes, que muitas das vezes eram abafadas, enclausuradas em virtude de uma sociedade que camufla a realidade. Enquanto que “são eclesiais, porque congregadas na Igreja como núcleos básicos de comunidade de fé” (BETTO, 1985, p. 7). Tal característica demarca o cunho eclesiástico das comunidades, que são regidas institucionalmente pela Igreja Católica, onde Betto (1985) esclarece que [...] “são de base, porque integradas por pessoas que trabalham com as próprias mãos (classes populares): donas-de-casa, operários, subempregados, aposentados, jovens e empregados dos setores de serviços, na periferia urbana, na zona rural, assalariados agrícolas, posseiros, pequenos proprietários arrendatários, peões e seus familiares. Há também comunidades indígenas” (BETTO, 1985, p. 7).

Base (CEBs) e da Teologia da Libertação (TL ou TdL). As crises econômica e política – caracterizadas nos regimes militares – e o fracasso da política de desenvolvimento dos anos anteriores, aprofundaram-se, tornando-se insuportável às camadas populares. Estas passaram a ver nos movimentos sociais de esquerda uma saída, com suas propostas de mudança social (SANTOS, 2006, p. 13).

Nesse sentido, esses elementos levaram ao aparecimento das CEBs no Brasil, além do desenvolvimento do pensamento pautado na Teologia da Libertação³⁶, de forma a serem abraçados por uma parcela da população devido a atmosfera política e econômica vivida pelo país. Os sujeitos sentiram-se atraídos pela esperança de uma sociedade mais justa e transformada. Dessa maneira, as CEBs consistiam em grupos ativos politicamente, formadas no caso russo, por uma parte da juventude que possuía consciência de sua função na sociedade ou que entendiam a necessidade de fazer despertar uma consciência crítica diante o mundo, optando pela defesa do oprimido, dos direitos humanos e das liberdades, possuindo uma prática transformadora. Além disso, as CEBs contribuíram para a luta pela redemocratização do país, onde segundo Betto (1985):

“As comunidades de base se espalham como uma rede em todo o país, oscilando entre níveis mais baixos e mais altos de consciência de seu papel histórico. Contudo, mesmo as organizações aparentemente menos politizadas, [...] são capazes de uma atuação surpreendente quando eclode uma ação concreta no bairro (BETTO, 1985, p.9).

³⁶ “A teologia da libertação se definiu – e assim geralmente é compreendida – como um amplo movimento social de ruptura com o catolicismo tradicional, originado na base, defensor de uma Igreja Popular, voltada aos pobres e aberta ao leigo, distante do verticalismo hierárquico institucional, como teologia enraizada na práxis, de caráter periférico, social, progressista e, originalmente, latino- americana. [...] Essas características construídas pelo próprio discurso da teologia da libertação negligenciam o caráter específico de um movimento intelectual e institucional. O próprio termo teologia denuncia o aspecto teórico-intelectual, ofuscado pelo reforço da identidade basista. [...] Os sociólogos Michel Löwy e Roniere Ribeiro do Amaral foram criteriosos ao distinguir, em seus estudos, a teologia da libertação de um tipo de religiosidade ética e comprometida socialmente surgida no início dos anos 1960 no âmbito dos movimentos laicos da Ação Católica. Löwy designou esta religiosidade como cristianismo da libertação, enquanto Amaral a chamou de catolicismo da libertação, restringindo tal manifestação ao campo católico. A teologia da libertação, para ambos, teria ocorrido num segundo momento, no final dos anos 1960 e seria a expressão intelectual dessa religiosidade social radicalizada. Essa distinção é relevante, pois o termo teologia da libertação só surgiu no final da década de 1960, a partir das obras fundadoras de Rubem Alves, Gustavo Gutiérrez e Hugo Assman. Entretanto, a identidade basista construída pelo discurso da teologia da libertação fabricou suas origens históricas no processo de constituição da religiosidade católica de esquerda característica do início dos anos 1960. [...] Apesar do discurso dos teólogos da libertação reforçar a identificação com os de baixo, quando se trata de pensar a gênese da teologia da libertação como um corpo teórico de textos produzidos por intelectuais-religiosos, observa-se que seu desenvolvimento está relacionado, por um lado, com esta religiosidade vivenciada por leigos e clérigos comprometidos com o catolicismo social radicalizado (ou esquerda católica) e por outro lado, está atrelada a alta hierarquia que por meio de bispos e instituições estimulou os teólogos a uma produção crítica inovadora. Na América Latina todo o processo de discussão produzido pelos teólogos sobre a necessidade do comprometimento cristão com a mudança social em favor dos pobres, excluídos e oprimidos, se deu institucionalmente e foi viabilizado pela estrutura da Igreja. A própria dinâmica de renovação do Vaticano II criou inúmeras oportunidades de encontros, organizados pela Igreja, entre os teólogos latino-americanos. (VALÉRIO, 2014, p. 13-14).

Recorremos ao relato de memória de Francisco Franciner Lourenço Lima, que diz “por conta que a maioria das pessoas que eu consegui articular para criar o grupo vinha de um movimento, que era o movimento da igreja católica, né? ligado às CEBs, e era um pessoal assim muito politizado”³⁷. Analisando o breve depoimento, percebemos que as CEBs ao contribuir para a politização dos indivíduos, possibilitou os mesmos percorrer caminhos, se associarem em atividades as quais pudessem ecoar seus posicionamentos, pontos de vistas discutidos, perpetuar de maneira prática o que pensavam serem importantes para a sociedade brasileira. Interpretamos mediante às análises, que a CEBS representou o ponto de partida para a proliferação de grupos amadores de teatro, tendo contribuído de maneira direta para influenciar a juventude.

Cabe-nos reforçar que as atividades exercidas no âmbito desses grupos religiosos, provocaram um processo ativo e subjetivo, a consciência de cada um, incidindo na necessidade de buscar estender as suas práticas. Diante disso, podemos afirmar que as noções tanto políticas, quanto artísticas, perpassam as experiências dos sujeitos, incidindo diretamente na forma como se fazia arte, uma vez que as discussões realizadas nas CEBs percorriam uma trajetória de encontro ao palco. Esses sujeitos carregados de uma bagagem política intensa, faziam arte desejosos em transmitir de alguma maneira as mensagens políticas, uma vez que o teatro não consiste em uma arte pura e acabada, pode-se pôr além de política, uma série de outros aspectos (PATRIOTA, 2004). No entanto, a depoente Márcia Maria de Oliveira Lima faz a seguinte ponderação:

Eu particularmente colocaria que o teatro em Russas já nasce desse engajamento, que a partir de que muitas pessoas são, já eram de grupos de igreja, tinha já essa vertente da discussão, discurso e tudo. Então já tinha esse pensamento político, então eu acho que já vem, já nasce aí, já vem daí. Alguns resultados são mais políticos do que outros, eles têm, é mais aparente a questão do engajamento, do discurso e tudo. Já outros não.³⁸

Podemos observar nesta passagem, que se expressa enfaticamente um discurso de origem. De fato, a CEB desempenhou um papel muito importante na atração e aglutinação desses sujeitos no desenvolvimento de atividades artísticas e políticas, proporcionando, portanto, o exercício de suas potencialidades, assim como a construção de um engajamento.

Outro elemento que merece destaque, é a tomada de posição explícita da depoente, compreendendo haver de fato uma consciência de engajamento, mas existindo níveis quanto à produção dos mesmos, oscilando entre obras mais políticas e outras menos. Lembrando que

³⁷ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-CE, no dia 1º/11/2021.

³⁸ Márcia Maria de Oliveira Lima, 49 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-CE, no dia 1º/11/2021.

esse posicionamento pode ou não existir, os sujeitos podem ou não considerar-se politizados, podem ou não realizar uma atividade que pretenda estar comprometida com algo. De todo modo, precisamos considerar que uma atuação política intensa leva tempo, pois resulta de um processo, os sujeitos vão se descobrindo, colocando em prática as leituras realizadas através das encenações cênicas e dos demais espaços oportunizados ao debate cultural e político, haja vista que era de costume após as apresentações cênicas na cidade, os grupos teatrais realizarem discussões quanto ao conteúdo da peça, possibilitando relacionar-se com os espectadores e suas realidades, principalmente discutindo as apreensões realizadas.:

Na realidade, a gente aqui na época ingressava no teatro. Na época Russas era uma cidade que na época a gente achava muito politizada na juventude nos anos 80, muito politizada. E aqui tinha muitos grupos de jovens ligados à igreja muito atuantes. E esse grupo de jovens fazia apresentações na igreja. Cada grupo de jovem desse era responsável por uma missa na igreja matriz, e eu participava, na época eu participava do grupo chamado CJC (Comunidade Jovens Cristãos do Nordeste), tinha outros grupos e o meu participava do grupo teatral Arco Íris. Dentro do CJC tinha o Chagas Basílico, já falecido.³⁹

Analisando o relato do entrevistado⁴⁰, compreendemos o quanto a vivência no âmbito dos grupos religiosos possibilitou experiências enriquecedoras para esses sujeitos, dotadas de sentido, fazendo-os experimentar o contato com a arte⁴¹ e com as discussões políticas pertinentes à época, tornando o ambiente propício às manifestações artísticas e políticas, e consequentemente a formação de grupos teatrais. No que tange o conteúdo das discussões realizadas nas CEBs, o depoente possui a seguinte linha de argumentação:

E aí essas teses eram muito baseadas como era trabalhada a ideologia comunista a partir dos encontros que aconteciam, as internacionais, as internacionais comunistas. Daí eles levantavam uma tese que eram divulgadas para o restante do mundo, para os partidos comunistas, todas essas teses. Era muito parecido com isso, essas teses que eram uns textos né, muito densos né, fundamentados politicamente né. Teorias marxistas né. Nas CEBs geralmente essas teses eram escritas pelo Leonardo Boff, aquele pessoal da teologia da libertação. Então assim, da parte da igreja tinha muitos padres que vinham dessa vertente né, do pensamento da teologia da libertação e eles faziam. Essas teses eram muito marxistas mesmo sabe. As teses do Antônio Gramsci, de Marx. Era politizado mesmo. Era uma coisa muito. A gente tava mesmo, a gente tava discutindo essas teses. Os nossos espetáculos nasciam justamente dessas discussões.⁴²

³⁹ José Dagoberto Alves, 56 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-CE, no dia 12/01/2022.

⁴⁰ José Dagoberto Alves participou como membro do grupo teatral Arco Íris, assumindo a função de ator exclusivamente, foi membro do Partido dos Trabalhadores (PT) e ocupou durante alguns anos a secretaria de cultura do município de Russas-CE.

⁴¹ Segundo Kátia Paranhos (2017) a arte pode ser escapista, ou seja, esforçando-se em fugir da realidade, ou pode ser uma ferramenta de libertação revolucionária.

⁴² Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

Ao discutir pensadores como Karl Marx e Antonio Gramsci, inferimos que os pensamentos dos mesmos contribuíram para a formação da opinião de quem os lia, no caso alguns membros da classe artística russana, fortalecendo o pensamento político (sob influência do materialismo histórico dialético) e deixando-os mais críticos em relação a sociedade na qual estavam inseridos. A ideologia comunista foi a tônica dominante das discussões no interior desses grupos religiosos, sendo base para a fundamentação da percepção intelectual desses artistas, que passaram a se enxergar ainda mais enquanto agentes sociais instrumentalizadores de consciências.

Quando pensamos na leitura de tais teses, precisamos considerar a partir do alerta de Chartier (2001) que nenhuma leitura é submissa, subjugada ao escrito, os leitores não são sujeitos vazios e sem repertórios. Toda leitura é inventiva, criativa e criadora de significado. Chartier (2001) nos afirma que é possível uma diversidade delas, pois cada sujeito realiza a sua de acordo com suas próprias especificidades e características sociais de seu tempo. Então, as leituras realizadas das teses citadas no depoimento não fazem por si só que o significado do autor seja apreendido integralmente. Compreendemos que “Todas as obras literárias, em outras palavras, são “reescritas”, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem [...] Nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra modificações, talvez quase imperceptíveis.” (EAGLETON, 2006, p. 19). Em suma, considerando esses aspectos, afirmamos que ao tomar as teses para leitura - análise - reescrita, ocorre substancialmente “a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo”(CHARTIER, 1988, p. 24).

Sendo assim, acrescentamos que a leitura das teses da Teologia da Libertação está situada em um espaço de apropriações, posto que são tomadas para si. Observamos, portanto, que esta atividade se configura como de caráter tático, de acordo com os postulados de Michel de Certeau (1994) assume uma astúcia própria, constituem as maneiras de fazer dos sujeitos, que oferecem nesse caso, interpretações para a leitura realizada. Pode-se deduzir também, que as discussões eram longas e em alguma medida bastante proveitosas, haja vista transporem para os espetáculos.

Os artistas sentiram-se mobilizados a alçar vôos, pois “elas [discussão realizadas pelas CEBs, assim como as teses da Teologia da Libertação] fundamentavam a criação artística num determinado momento, que aí eles se empolgam e vão para Recife, e quando voltam de Recife criam o partido dos trabalhadores - PT aqui.”⁴³

⁴³ Idem.

A disposição desses jovens em inserir-se mais intensamente nos debates políticos da época, impulsionaram os mesmos a fundarem uma célula do PT (Partido dos Trabalhadores) na cidade, lembrando que os partidos de esquerda estavam conquistando uma parcela da população disposta a pensar a realidade e agir sobre ela, haja vista as consequências do duro regime militar. A ação de criar uma célula do partido, de reunir sujeitos dispostos a pensar politicamente, diz muito dessa sociedade, exprimindo a capacidade interventora e concreta de fazer algo pela sociedade russana. A respeito da questão partidária e de sua influência no grupo teatral Arco Íris, o depoente Francisco Franciner Lourenço Lima afirmou:

O partido acho que foi criado em 85, 85-86 por aí. Eles criam o partido dos trabalhadores e começam. Eles não separam as coisas. Uma coisa é discussão política dentro do grupo, outra é a discussão do partido. Então assim, quem não era filiado do partido ficava boiando às vezes nas discussões né. Estão definindo a agenda do partido, não sei o quê. A gente tava ali pra fazer um trabalho, perdia essa coisa do trabalho de teatro. Eles estavam discutindo a agenda do partido, que é outra coisa. Não é que a gente não queria discutir as questões, que a gente já discutia.⁴⁴

O depoente, sujeito que militou no partido político e no grupo teatral Arco Íris e Oficarte, assume constantemente o discurso do desequilíbrio e da falta de objetividade das reuniões por parte de outros membros. Esse ponto de vista é bastante presente em todas as sessões de entrevista que tivemos, caracterizava-se uma questão que o desagradava.

Se existe uma verdade, é que a verdade é uma aposta de lutas; e, se bem que as classificações ou os julgamentos divergentes ou antagonistas dos agentes comprometidos no campo artístico sejam indiscutivelmente determinados ou orientados pelas disposições e os interesses específicos associados a posições no campo, a pontos de vista, o fato é que são formulados em nome de uma pretensão à universalidade, ao julgamento absoluto, que é a própria negação da relatividade dos pontos de vista. I. O "pensamento essencial" está em ação em todos os universos sociais e muito especialmente nos campos de produção cultural, campo religioso, campo científico, campo literário, campo artístico, campo jurídico etc., onde se jogam jogos que têm por aposta o universal. (BOURDIEU, 1996, p. 332)

Ao tecer o julgamento, o narrador pressupõe que o seu ponto de vista corresponde a uma verdade absoluta e universal, mas condiz com posições e interesses assumidos no campo artístico, que impõe uma determinada autoridade. O juízo de valor demonstra o impasse ocorrido à época, o que naturalmente causou desgaste nas relações sociais do grupo teatral.

O partido político interferiu na manifestação artística através do teatro. Essa questão foi vista de formas diferenciadas por diferentes sujeitos, mas inferimos que o mesmo contribuiu na formulação de ideias para as produções teatrais. Fica evidente, o quanto o

⁴⁴ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-CE, no dia 1º/11/2021.

partido político foi vivenciado intensamente pelos seus membros, que animados politicamente, levaram as suas pautas para os mais diferentes âmbitos da cotidianidade. Sobre as práticas desses sujeitos ligados ao partido e também ao teatro, Francisco Franciner Lourenço Lima afirmou:

Tinha um político aqui, que na época era até prefeito da cidade, dizia “Os meninos do PT”. Eles iam pra praça, a gente não era contra isso. Mas eles pegavam, o que a Márcia chama de panfletário, é que eles pegavam uns panfletos mesmo, que recebia do partido, com palavras de ordem, algumas coisas. E eles pintavam aquilo e iam para as ruas, vestiam uma malha preta, pintava a cara de branco e ficavam ali. Não tinha aquela coisa da estética do teatro de rua, era assim, pinta o rosto de branco, ia pra rua. Ficava muito naquela “O povo unido, jamais será vencido”. Aí o cara entrava, dizia uma coisa, o outro entrava e com outra palavra de ordem. Que é uma coisa muito de, é um agit-prop, que foi um movimento que existiu no teatro, que era chamado de agitação e propaganda, o agit-prop.⁴⁵

Analisando a situação descrita pelo entrevistado, observamos que a postura incisiva adotada pelos sujeitos remete a um vigor compenetrado em manifestar-se de forma criativa e simbólica, exprimindo ao mesmo tempo uma singularidade quanto a ação, inspirados nas ideias políticas discutidas no partido, os mesmos procuraram através das palavras de ordem fazer perpetuar as mensagens que pretendiam serem internalizadas pela sociedade, ao público transeuntes das ruas públicas. A característica da panfletagem sugere uma atitude estratégica dessas mensagens chegarem de forma mais didática e palpável para a população local. Dessa maneira, podemos encarar as palavras de ordem a partir do que Bourdieu nos explica, que a mesma seria tanto uma forma de “poder de manter a ordem” como “de a subverter”, existindo uma “crença na legitimidade das palavras e daqueles que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras” (BOURDIEU, 1989, p. 15).

Além disso, podemos compreender que a vestimenta e a pintura na face transmitem uma mensagem simbólica, principalmente se considerarmos que os mesmos pretendiam destacar-se na via pública. A opção pela malha de cor preta pode ser interpretada como uma forma de transmitir a ideia de obscuridade na conjuntura nacional e também local, dado ao contexto complexo e difícil vivido. O rosto pintado na cor branca podemos compreender como um convite a ação, a mudança, que algo precisa ocupar esse espaço em branco. De todo modo, sabemos que “[...] o processo criativo mantém o esforço do homem em sua batalha pela libertação ou pela cotidiana luta pela construção de uma nova sociedade” (PEIXOTO, 1994, p. 15).

Márcia Maria de Oliveira Lima compreende que:

⁴⁵ Idem.

[...] no momento eu me referia bem assim, a ideia que eu tinha do Arco Íris em alguns momentos. Não eram todos, mas assim, em alguns momentos. Por que assim, era como ele tava falando. Em alguns momentos o Arco Íris se perdeu no partido, a gente não diferenciava. Inclusive assim, pra quem era de fora, dizia assim “Os meninos do PT” quando ia para praça fazer, era os bichinhos do PT. Era até assim.⁴⁶

A suposta falta de separação entre um e outro acarretou em críticas quanto a personalidade do próprio grupo teatral, que tinha de acordo com a depoente a sua identidade bastante entrelaçada com a do partido político.

A arte pode ser entendida como instrumento de luta política, uma intervenção política, que assume a capacidade de conscientização da sociedade, pois um grupo de pessoas, por menor número em que estejam, são visualizados como multiplicadores da ideia que o teatro queira transmitir (PATRIOTA, 2004). O entrevistado José Dagoberto Alves comenta que:

Como eu disse, eu acredito que o Arco Íris era o grupo mais politizado que tinha, é tanto que depois o pessoal foi se filiar no partido político. Depois os meninos ficavam, era visto os meninos do CJC, os meninos do CRER e tal, depois foi visto os meninos do Arco Íris e depois foi visto os meninos do PT, tudo isso foi. E aí a sociedade foi temendo, eu acho que depois da politização, eu acho que isso aí interferiu, depois que nós filiamos no partido político as pessoas ficaram com medo, - “Ah, os meninos podem tomar meu espaço, esses meninos lá na frente podem querer tomar o espaço que é da gente”.⁴⁷

Percebe-se que os receios se tornaram mais evidentes após a fundação do PT, o engajamento no mesmo acendeu um alerta por parte da sociedade, o que nos sugere que a atuação do partido estava sob as lentes dessa sociedade, vigilantes acerca dos passos dados por esses jovens engajados. Interessante o destaque do entrevistado ao final, pois singulariza a deflagração de uma tensão que começa a se desenhar com o surgimento do agrupamento político, uma vez que para muitos sujeitos foi incômoda a atuação e efervescência do mesmo na cidade. Desse modo, importa lembrar também que as frações ideológicas não estão apenas a serviço da classe as quais defendem, mas “servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo” (BOURDIEU, 1989, p. 10)

É neste cenário que também incluímos a atuação e importância da Federação Estadual de Teatro Amador - FESTA para a construção da cena teatral russana, devido a forte presença que obteve no interior do Estado do Ceará, permitindo-se abranger para além dos limites da capital cearense. A entidade foi criada no ano de 1976, na cidade de Fortaleza-CE, tendo

⁴⁶ Márcia Maria de Oliveira Lima, 49 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 13/09/2017.

⁴⁷ José Dagoberto Alves, 56 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-CE, no dia 12/01/2022.

como um de seus principais fundadores, o russano José Carlos Matos⁴⁸, que tornou-se presidente da mesma. Nas imagens abaixo temos a sua figura:

Figura 2 - José Carlos Matos.



Fonte: Acervo da Oficarte.

Figura 3 - José Carlos Matos à esquerda, no espetáculo denominado *Fala Favela* de Adriano Espínola, em 1980, encenado pelo Grupo Teatral Grita.



Fonte: Acervo da Oficarte.

José Carlos Matos foi um sujeito que dedicou boa parte de sua vida ao teatro, embora não tivesse atuado em sua cidade diretamente, procurou exercer um papel importante para o desenvolvimento do teatro amador no estado do Ceará e no Brasil. Antes da fundação da FESTA, o mesmo já havia fundado o Grupo Independente de Teatro - GRITA e a Confederação Nacional de Teatro Amador - CONFENATA. De acordo com o fragmento:

A partir do começo dos anos setenta, suas propostas de trabalho e sua atividade profícua, vêm marcando com nitidez o panorama da arte teatral no Ceará. Profundo conhecedor da cultura popular e estudioso persistente de nossa realidade, ao lado do intelectual brilhante, ele era o homem de ação e o organizador incansável. Por suas mãos passaram todas as mais importantes iniciativas do teatro cearense, na última década. Firme defensor da liberdade de expressão, em José Carlos, junto ao artista, estava o político, que nunca se negou a participar ativamente das lutas populares.⁴⁹

⁴⁸ É natural da cidade de Russas-CE, tendo assumido a função de ator, diretor de teatro, docente (possuindo formação nas áreas de Filosofia, Sociologia e História pela Universidade Estadual do Ceará- UECE e no campo das artes possuindo formação de ator no curso de Arte Dramática da Faculdade de Artes e Arquitetura da Universidade Federal do Ceará - UFC). Com relação à figura de José Carlos Matos ver: MOREIRA, Thais Paz de Oliveira. José Carlos Matos: articulações políticas e engajamento artístico no teatro amador cearense (1972-1982). Revista Aspás, 11(2), 53-64, 2021. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v11i2p53-64>.

⁴⁹ Tombo em Plena Luta. Acervo da OFICARTE.

O fragmento da memória foi retirado de um documento em homenagem à José Carlos Matos após a sua morte, nele temos a sua figura esculpida. José Carlos Matos tem a sua imagem constantemente rememorada pelos artistas da cidade, que se orgulham da sua trajetória. O trecho exprime com bastante sensibilidade a representação do sujeito elaborada pela classe artística russana, encenando a forma como o mesmo deve ser percebido no grande palco do mundo social. O fascínio que os artistas possuem por José Carlos Matos é bastante presente nas entrevistas inclusive, não é à toa que nas edições dos eventos ocorridos na cidade, algumas das premiações recebem o nome do sujeito, assim como homenagens, a exemplo da Semana de Teatro de Russas-CE, realizada em 1988. “Frank, falou também sobre José Carlos Matos, que já fora aluno daquela escola e também do colégio estadual. Ressaltou que ele foi um dos maiores teatrólogos do Ceará e morreu no acidente aéreo na serra da Pacatuba em 1982 e que a comemoração dessa semana era em homenagem a ele.” (Relatório do Arco Íris, 1988).

[...] fizemos a premiação ao melhor ator escolhido por júri popular, ao ator Chagas Basílio, que recebeu o troféu Carlos Matos; o melhor ator revelação também escolhido pelo júri popular ficou para Acleilton Vicente (Troféu revelação) e a placa Teatrólogo J. Carlos Matos, ficou para Frank Lawrence, que foi escolhido como o teatrólogo do ano de 87, pelos fazedores de teatro do município, no momento foi ofertado uma medalha de Honra ao mérito para a atriz Thesca Maia, pelos os relevantes serviços prestados ao Teatro Russano. Os prêmios foram ofertados pela Casa Cordeiro e pelo Pequeno Príncipe, aos quais agradecemos muito. Frank, falou também sobre José Carlos Matos, que já fora aluno daquela escola e também do colégio estadual. Ressaltou que ele foi um dos maiores teatrólogos do Ceará e morreu no acidente aéreo na serra da Pacatuba em 1982 e que a comemoração dessa semana era em homenagem a ele.” (Relatório do Arco Íris, 1988).

É importante destacar que, a classe russana não poupou esforços para fazer viva a memória de José Carlos Matos, sacralizada enquanto uma liderança cultural e política no âmbito da sua luta pelo teatro amador e por seus esforços combativos ao período militar brasileiro, tendo este feito parte do Movimento Revolucionário 8 de Outubro - MR8. De acordo com Moreira (2021) José Carlos Matos tem a sua identidade construída enquanto uma pessoa articuladora, política e intelectual, na tentativa de conservar a sua memória, para evitar o seu esquecimento. Os artistas russanos tinham consciência do alcance artístico e político do teatrólogo, sendo encarado por eles enquanto um artista engajado, bastante atuante em seu tempo, então, homenageá-lo de diferentes maneiras era uma forma de fazer eco das representações simbólicas.

Assim, retomando a discussão sobre a FESTA, apontamos que visava assumir uma função representativa, articuladora e reflexiva do teatro amador cearense:

A FESTA representava o movimento de teatro amador no Ceará, movimento este que lutava pelo fim da ditadura, da exploração do homem pelo homem, da opressão, pelas liberdades individuais e coletivas, pela garantia dos direitos humanos, pela anistia e contra a censura. Entre suas ações destaca-se a articulação e organização dos grupos teatrais, a formação artística e a circulação de espetáculos.⁵⁰

A organização objetivava engajar grupos, sujeitos ligados ao teatro, que estavam espalhados, promovendo o desenvolvimento do teatro amador por todo o estado do Ceará, sem, no entanto, deixar de discutir os interesses da classe artística em uma conjuntura marcada pelos ditames da ditadura militar. Contribuindo para o fortalecimento do fazer teatral, bem como para a classe artística da referida cidade, destacamos o depoimento do integrante da entidade, que afirmou:

Minha entrada na Federação se deu por volta de 1986 mediante ao convite de dois companheiros da região que moravam em Fortaleza e eram filiados à mesma, eram eles Antônio Rodrigues natural de Morada Nova e César Maia de Limoeiro. Antônio fazia parte da diretoria e era um dos responsáveis pela ação de interiorização. Neste período a FESTA se encontrava muito atuante e com este projeto de chegar até o interior. Passei a fazer parte do Conselho Diretor e juntamente com o Antônio Rodrigues passamos a visitar vários municípios do interior cearense. [...] Em meados dos anos 80 começa um processo de interiorização da FESTA e inicia também o surgimento de alguns grupos na região, esta ação de chegar aos mais distantes municípios foi muito importante no sentido de levar formação e informação para os novos grupos e tirando do isolamento aqueles já existentes. [...] aí a gente começou a viajar, eu viajei praticamente 184 municípios que não era esse número todo, mas era na faixa de quê 175 municípios, eu viajei quase todos, é, pra tentar implantar a ideia de teatro, onde já tinha era levar a ideia da federação, o que era a federação, a necessidade dos grupos se organizarem né, então a gente foi trabalhando isso. [...] Meados dos anos 80, por volta de 86-87 a gente começou o processo de interiorização das ações da federação, a gente começou a realizar congressos, seminários, encontro, a gente foi formando conselho, cada região tinha um conselheiro, aí a gente fazia a reunião dos conselhos, dos conselheiros, é, aí no final, nos anos 90 a coisa já estava muito consolidada né. Então, os municípios que tinha uma galera que estava querendo fazer teatro, a gente ia lá dava oficinas, formava o grupo, e esse grupo ficava ligado com as coisas que aconteciam na federação. Então, a federação tinha muito essa função de estar articulando [...] ⁵¹

Ao caminhar por entre as curvas embaraçosas da memória, o narrador se vê na função de defender a necessidade e importância da atividade exercida ao detalhar minuciosamente os passos dados enquanto membro atuante da FESTA, elaborando um discurso de convencimento. Percebe-se que o processo de interiorização significou a tentativa dessa organização de incentivar a arte teatral como experiência de vida nas mais diferentes regiões

⁵⁰ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 31/03/2017.

⁵¹ Idem.

do estado, oferecendo apoio e formações para elevar a presença da prática teatral, mantendo a classe artística unida e em constante diálogo. Essa interiorização nos faz questionar acerca dos seus impactos na cidade de Russas-CE, que a partir da concepção de outro entrevistado, José Dagoberto Alves, revela que:

Assim, o que a gente achava da FESTA na época né? Por a questão da amizade até com o Frank com o presidente da FESTA. O que era o apoio deles? Era vir aqui em Russas, fazer as oficinas, as discussões. Não vou dizer que não teve, teve. Esse apoio da FESTA no sentido da presença em Russas, dos debates, isso aí eu acho que teve, não vou dizer que não teve. Poderia ter sido melhor? Poderia, mas teve, né?⁵²

Problematizando o depoimento acima, percebemos que o sujeito expõe a sua subjetividade acerca da FESTA de uma maneira mais crítica, na qual a mesma assumiu uma atuação bastante basilar, podendo ter sido mais profícua, o que não descaracteriza o trabalho realizado, mas desmonta em alguma medida a intensidade do seu projeto de interiorização. Na análise da memória, é importante não concebê-las como falsas ou verdadeiras, mas procurando entender como os sujeitos a concebem como verdadeiras (FENTRESS, WICKHAM, 1992). Neste caso, o narrador denuncia uma atuação tímida, abaixo daquilo oficialmente divulgado, nos levando a interpretar que a mesma poderia ter alçado voos maiores. Acrescentamos, que as lutas de representações de um ou de outro inserem-se “em um campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação” (CHARTIER, 1988, p. 17). Ainda sob este ângulo, outra fonte nos revela acerca das ações da FESTA:

Chagas, acha que a Federação tem por obrigação visitar os grupos teatrais para uma observação mais prática e para um acompanhamento mais profundo. Antônio diz que não, os grupos são quem devem procurar a Federação. Aparecida, perguntou qual tem sido a concretização da Federação entre os municípios. Antônio diz que não visita os grupos por falta de recursos e respondendo a Aparecida, diz que existe uma entidade mas nenhum grupo tem a obrigação de filiar-se a ela e afirmou não ter verba na Federação e acha que o estado tem que ser sensibilizado. Gilmar, falou sobre a competência dos atores do, Grupo Teatral Arco Íris, segundo ele, merece todo apoio da FESTA e da comunidade; (Relatório Semana de Teatro de Russas, 1988)

Não podemos escapar dos diferentes pontos de vista a respeito do impacto da organização no interior, especialmente, na cidade de Russas-CE, foco deste estudo. Devemos compreender que estamos diante de sujeitos críticos, que divergem substancialmente no campo artístico, como podemos perceber não apenas nesse documento, como nos demais vestígios e rastros deixados. Se por um lado, a FESTA deveria ser mais efetiva em suas ações

⁵² José Dagoberto Alves, 56 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-CE, no dia 12/01/2022.

de acompanhar os grupos teatrais do interior, por outro lado, esta não deveria ser responsabilizada a esse nível, devendo os grupos teatrais a procurarem. Os discursos que são elaborados em torno dessa questão parte de interesses individuais e coletivos estabelecidos, reforçando ideias e posições que pretendem vestir o manto da verdade. O trecho reforça ainda, a importância atribuída pelos artistas aos debates, não se calando quando uma situação não estava favorável.

Sobre as discussões que foram empreendidas na cidade de Russas-CE pela FESTA, Francisco Franciner Lourenço Lima tem a dizer que:

Então assim, essas discussões aqui traziam essas discussões e norteavam aquilo que ia montar, vamos discutir, teve um período que a gente discutiu sobre negro né, 88 foi chamado ano da consciência negra, fazia 100 anos da libertação dos escravos e essa discussão tava muito em foco nas teses sobre essa questão do negro. Tanto de federação como a nível das cebs tavam-se discutindo isso.⁵³

Nota-se que as discussões realizadas nas CEBs e na FESTA, acompanhavam as questões em voga na sociedade brasileira, os assuntos após chegar a uma maturação eram levados aos espetáculos e debatidos com a sociedade. Então, estas discussões tinham um cunho histórico-social, a exemplo, da questão do negro na sociedade brasileira, da necessidade de não encarar o ano de 1988 como um mero marco comemorativo, mas abrindo-se para as discussões que abarcam a questão racial, uma vez que profundas desigualdades ainda se faziam presentes naquela sociedade (assim como ainda se fazem presente nos dias atuais). Parece-nos relevante afirmar que o teatro enquanto instrumento e conhecimento de mundo, como forma de olhar, possui a capacidade de atravessar temas delicados e estabelecer uma reflexão sobre a sociedade a qual estamos atravessados historicamente. Assim, notamos que os artistas estavam comprometidos com o processo histórico que estavam inseridos.

Para o entrevistado “A FESTA contribuiu para que tomássemos consciência da importância do fazer teatral para a mudança da sociedade, para nos colocar no centro dos acontecimentos políticos e culturais e nos processos formativos dos grupos através de oficinas e seminários.”⁵⁴. O sujeito se mostra um ferrenho defensor da entidade, bem como, da sua atuação no interior e especificamente na cidade de Russas-CE, colaborando na construção da cena teatral russana, sem demonstrar as suas ressalvas quanto às limitações da mesma. Em relação aos passos da mesma noticiados no jornal, temos o seguinte:

⁵³ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 31/03/2017.

⁵⁴ Idem.

Congresso Estadual de Teatro vai ser realizado na cidade de Russas

Russas (Ivelto Silva - Da Sucursal) - Depois de várias reuniões e discussões com o movimento teatral da cidade, a Oficarte Teatro e Cia. resolveu por promover (em Russas) o Congresso Estadual de Teatro, nos dias 03, 04 e 05 de maio. A informação foi prestada à reportagem de Tribuna do Ceará pelo próprio presidente da Oficarte, Frank Lawrence.

O motivo maior desse congresso é a eleição da nova diretoria da Festa (Federação Estadual de Teatro Amador), que deverá ser descentralizada, já que a diretoria da Festa é sempre da cidade de Fortaleza e agora deverá surgir uma chapa do interior. O segundo assunto em pauta é deliberação da XIII Amostra Estadual de Teatro.

A partir de segunda-feira, Frank Lawrence deverá viajar à cidade de Quixadá, com o fim de fazer contato com o membro do “Ataque” (Associação de Teatro Amador de Quixadá). Nesse encontro conversando com a chapa a ser lançada pelos grupos teatrais do interior do Estado. (Tribuna do Ceará, 22 de abril de 1991)

O que nos chama atenção em relação a esta notícia, são as formas que os elementos são apresentados, primeiramente, por legitimar que a cidade possui um movimento ativo, empenhando-se na elaboração de um discurso que pretende colocar a mesma como um ambiente propício para ocorrer o evento, devido aos sujeitos ativos nela envolvidos, sendo reafirmado também, a importância das discussões empreendidas. Ao citar a Oficarte e o seu dirigente, existe o cuidado de tratá-lo pelo seu nome artístico, um detalhe que imprime uma valorização pela referida figura e o seu sublime reconhecimento como artista. Outro elemento observado, é a necessidade de enfatizar as mudanças que a Federação Estadual de Teatro Amador realizou em prol de se aproximar mais do interior, assim como, evidenciar a abertura para que chapas do interior pudessem ser formadas. A pretensão de noticiar essas atitudes pode ser pensada sob o ponto de vista de introjetar na sociedade o esforço da organização, e que agora, efetivamente, os grupos teatrais não poderiam se sentir isolados e nem reclamar que a sua direção não poderia ser presidida por membros do interior do Estado.

Ao analisar as páginas do Jornal Tribuna do Ceará, observa-se o esforço que este veículo faz para noticiar reportagens no interior do estado, sendo reconhecido⁵⁵ no âmbito estadual por essa característica. Assim como as várias cidades interioranas, situadas em múltiplas regiões do estado, a cidade de Russas-CE aparece com uma determinada frequência nas páginas deste jornal. O teatro aparece com um certo vigor, tendo sempre destaques os sujeitos e os grupos amadores de teatro da cidade. Isso pode ser explicado pelo fato do jornalista responsável pela maioria das manchetes que a abordam, Ivelto Silva, ter sido também funcionário da Rádio Progresso⁵⁶ da mesma. Além disso, apontamos o fato do mesmo

⁵⁵ Esse reconhecimento fora simbolizado com uma premiação recebida pelo jornal do ano de 1991, pelos trabalhos realizados para com as notícias do interior do estado.

⁵⁶ A Rádio Progresso, que a princípio, seria chamada de Rádio Araibú, foi idealizada nos anos de 1950 por Dr. Daltro Holanda, Dr. Barreto Jeová Costa Lima e Romeu Lopes. No período, os sujeitos arrecadaram doze mil cruzeiros para investirem na rádio, mas com o impedimento da ditadura militar de surgirem novos meios de

ter vínculos com os artistas da mesma, principalmente com o grupo teatral Oficarte, como ressalta Maria José de Oliveira Lima Silva em seu depoimento:

[...] a gente se destacava pela luta mesmo, nada caiu de graça na cabeça da Oficarte, a gente arregaçava as mangas simplesmente né, não que a gente tivesse algum privilégio porque eu trabalhava, a gente trabalhava, porque o Frank era policial, eu trabalhava na prefeitura, não isso. Mas a gente procurava, se eu tivesse uns amigos na rádio, na época a rádio progresso de Russas, que era a mídia da época, a gente tinha muitos amigos né, era mesmo mais as nossas relações mesmo.⁵⁷

Então, fica claro que as relações sociais afetivas desenvolvidas entre os artistas da Oficarte com os comunicadores da Rádio Progresso e simultaneamente do Jornal Tribuna do Ceará, contribuíram para a visibilidade do grupo teatral em questão, bem como para divulgar as suas ações e ideias. Dando continuidade ao raciocínio anterior, em outro periódico:

Festa elege nova diretoria durante congresso em Russas

Russas - (Ivelto Silva - da Sucursal) - A cidade de Russas foi palco mais uma vez, de um movimento teatral, que buscou soluções e aberturas para a arte cênica. Desta vez foi o IV Congresso Estadual de Teatro Amador, que aconteceu nos dias 03, 04 e 05 (respectivamente sexta, sábado e domingo últimos), organizado pela Ataq (Associação de Teatro Amador de Quixadá), que tem a frente Benzer dos Anjos, Festa (Federação Estadual de Teatro Amador), - Oficarte Teatro e Cia (Dirigida por Frank Lawrence e o Movimento Cultural de Russas).

Sete (07) cidades estiveram presentes, com representação de 16 grupos que discutiram a função e a reestruturação da Federação (festa), propostas para o Seminário a acontecer no mês de agosto é a maneira de como caminharão o Movimento Teatral a partir deste momento. Os participantes expuseram o movimento de cada cidade, apontando os pontos positivos e negativos e buscando apoio para o que será feito. O ponto mais polêmico do congresso foi a decisão de como se comporia nova diretoria da festa, já que esta seria provisória. Várias propostas surgiram a despeito dessa diretoria e das comissões regionais, entretanto sem maiores atropelos, deixando as discussões seguirem um processo normal.

A NOVA DIRETORIA

A fim das discussões, foi eleita uma diretoria provisória, que comandará os trabalhos da Federação Estadual de Teatro Amador até o dia 15 de novembro, quando então haverá nova eleição para o mandato de dois (02) anos.

Agora a festa está assim composta: Presidente; Selma Santiago (25 anos); - Vice-presidente: Silvia Moura. - Secretário: Marcos Maciel - Tesoureiro: Henrique Rocha. Todos residentes

eleição a nova diretoria foi empossada pela ex presidente da festa, betânia Montenegro, que se voltará agora para os trabalhos da Confenata (Confederação Nacional de Teatro Amador), já que esta é a vice-presidente da referida entidade.

A direção provisória da festa, terá a função de rearticular o movimento teatral, encontrar um novo modelo (uma nova cara) e uma solução para os problemas que ora passa a nossa cultura cênica. Em contato com a reportagem de TC, a teatróloga, Selma Santiago (presidente da Federação) declarou que os primeiros pontos desta administração serão: O trabalho de incentivo (levando o teatro ao povo), para se criar um público, fazer um trabalho envolvendo todo o Estado (seria uma espécie de troca de espetáculos) e seminários de esclarecimento aberto ao público.

comunicação, não foi possível abrir as portas da rádio, apenas se concretizando em 17 de novembro no ano de 1975. Nos anos 2000 a Rádio Progresso foi incluída no grupo jangadeiro de comunicação.

⁵⁷ Maria José de Oliveira Lima Silva, 60 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-CE, no dia 12/-1/22.

Quanto à mostra de teatro, Selma informou que será no mês de novembro, mas ainda não há uma cidade definida: por outro lado, o presidente da Ataq (Quixadá) Benzer dos Anjos, tem toda a certeza de que será na cidade de Fortaleza.

INTERIOR

Já pelo interior do Estado várias articulações estão sendo postas em prática. Serão eleitas as comissões regionais representativas, que formarão um elo de força para a cultura.

Em Quixadá, por exemplo, de acordo com Benzer dos Anjos, o Movimento Cultura busca conseguir, junto ao prefeito Francisco Martins, a construção do Teatro Municipal. Já há, inclusive, um documento na câmara de vereadores.

Já em Russas a Oficarte Teatro e Cia, presidida por Frank Lawrence, recebe grande apoio da administração Francisco de Assis Bezerra Nunes e há um projeto para a transformação do cinema da cidade, em cine-teatro. (Tribuna do Ceará, 07 de maio de 1991)

A realização do Congresso Estadual de Teatro Amador na cidade de Russas-CE, reverberou nas páginas do Jornal Tribuna do Ceará. O jornal aponta quais foram os principais acontecimentos do evento. Sob um olhar atento, notamos que a ampla discussão em torno do dito movimento teatral indica a preocupação com a necessidade do fortalecimento das suas bases. No entanto, é inquietante nada ser dito acerca do “movimento” de cada cidade que esteve representada pelos grupos teatrais no encontro, ocultando-se, inclusive, maiores informações sobre o momento de maior “polêmica” citado. Provavelmente, a ideia/proposta do redator era concentrar o olhar para a importância do evento em si, a sua realização e magnitude, sem explorar as tensões que nele estão imbricadas.

A despeito das ações da nova diretoria provisória da FESTA, o tom do jornal expressa de bom grado o caminho que seria seguido por essa administração, enfocando precisamente os pontos a serem trabalhados. O redator exprime em sua produção discursiva o desejo de ver com bons olhos as movimentações da FESTA em torno do teatro no interior e especialmente na cidade do estudo em questão. Ao final da manchete, Ivelto Silva deixa transparecer os desejos, planos dos movimentos teatrais de duas cidades, Quixadá e Russas, essa última insinuando propositadamente que o prefeito apoiou a demanda do projeto.

Assim, pensar a construção da cena teatral é circular, a priori, pelo universo religioso, especificamente no engajamento religioso que levou a própria igreja católica a (re)discutir posições na sociedade e mostrar suas feições para jovens dispostos a entenderem o seu papel nesta sociedade. Nesse processo de construção e valorização da arte cênica conciliada ao fim político, acarretou no surgimento de grupos teatrais amadores interessados em desenvolver trabalhos pensantes e articulados com o momento histórico-social. Dessa maneira, temos também, fluxos diversos que interferem na construção dessa cena, como os sujeitos que estiveram vivenciando experiências diversas em outras localidades e fixaram-se na cidade de Russas-CE.

Um dos fatores que interferiu na construção da cena teatral foi o engajamento político-militante nos partidos de esquerda por parte de pessoas do teatro, no Partido dos Trabalhadores - PT, que adensou as possibilidades de atuação política do teatro russo. Além disso, anunciamos a contribuição da Federação Estadual de Teatro Amador, uma entidade que procurou estabelecer ações que estimulou e fortaleceu de algumas maneiras a linguagem teatral na cidade.

2.2 O teatro de grupo invade a cena russana: a escolha pelo amadorismo

No imaginário daqueles que fazem teatro, o termo “teatro de grupo” é uma referência a um grupo de teatro que se faz nos territórios da independência e da autonomia. Um teatro resultante de projetos coletivos que se colocam para além das fronteiras do teatro comercial e que também se distingue dos projetos individuais encabeçados por diretores que reúnem elencos circunstanciais. Seria um teatro definido pela durabilidade da equipe, o que estaria relacionado com as particularidades dos respectivos projetos artísticos e políticos (CARREIRA, 2011, p.41).

Começamos explicitando então, que toda forma de fazer teatro implica uma coletividade, requer indispensavelmente que reúnam-se pessoas para desempenhar uma determinada atividade, onde até mesmo a realização de um monólogo consiste em uma atividade que corresponde a mais de um indivíduo. Entretanto, estamos lidando aqui com um modelo-conceito e não com o simples fato da confluência ou reunião dos sujeitos para o desenvolvimento de uma atividade. Fazer teatro de grupo é trilhar um caminho dentre outros possíveis, não menos ou mais importante que outras formas de organizações teatrais, como o teatro empresarial que se estabelece diante as pretensões do mercado. As características que esta forma de fazer teatral envolve não são fixas, podendo ser também cambiantes.

O teatro de grupo segundo Carreira (2011) caracteriza-se por reunir indivíduos comprometidos continuamente com o trabalho artístico, isto é, consiste no desejo de uma criação colaborativa a longo prazo, onde geralmente são formados por indivíduos que possuem objetivos em comum e compartilham muitas vezes da mesma concepção de arte, isso não quer dizer que não existam problemas relacionais, diferenças de ideias e tensões existentes, que podem ou não serem negociadas.

Por não possuir um apelo comercial, o teatro de grupo difere dos moldes empresariais, que visa sobretudo a obtenção de lucros, embora não possamos dizer que nele outros interesses não sejam manifestados. O teatro empresarial ou de produção gira em torno de um

produtor, que escolhe e reúne o elenco para a realização de um único projeto, sendo que os sujeitos não têm a pretensão de se manterem unidos. A escolha por trilhar o caminho do teatro de grupo implica em uma resposta aos modelos hegemônicos teatrais, tais como os que se estabelecem por uma empresa teatral, onde o Teatro de Grupo é uma forma de resistir a esse sistema organizacional e estabelecer uma luta simbólica pelas obras no campo artístico. Dessa maneira, esta escolha é entendida como um gesto ético, estético e político, atravessado por intenções. De maneira mais ampla:

[...] o teatro de grupo pode ser definido, quer se atribua explicitamente ou não tal denominação, como uma comunidade artística reunida, no mais das vezes, em torno a um ou mais líderes, empenhados num mesmo projeto. Ele pode ser amador, semiprofissional ou profissional, e pode escolher, conforme seu status (que pode evoluir), a relação com os outros, a pesquisa artística, o impacto na sociedade, a qualidade perturbadora da criação, até mesmo a refundação do teatro. Porém, as relações de confiança, entendimento, cumplicidade, compartilhamento, que dão fundamento ao grupo enquanto tal, têm seu reverso: o voltar-se para dentro, para o trabalho de pesquisa, devido às dificuldades a serem superadas e à intensidade do trabalho no decorrer do processo de ensaios. O grupo pode, assim, ver-se isolado, apesar de todos aqueles que gravitam em torno do seu núcleo de atração. (PICON-VALLIN, 2008, p. 88).

Portanto, de acordo com a citação, o teatro de grupo pode ser considerado amador, semi-profissional ou profissional, fato que não exclui as possíveis mudanças de rotas que este pode vir a tomar. Costuma ditar os rumos os quais pretende trabalhar, de maneira não engessada, mas constantemente diversificada e em movimento, diferentemente do teatro empresarial, em que o mercado que dita os seus rumos. O teatro de grupo também favorece as relações, tanto nas pesquisas e nos demais processos.

Para Patrice Pavis (1999) o teatro de grupo pode ser entendido como um teatro alternativo, ou seja, significa um fazer afastando-se das intenções econômicas de arrecadação, fugindo dos construtos mercadológicos. Outra característica corresponde ao constante treinamento do ator, a procura pela estabilidade no elenco, isto é, a vontade de continuidade, principalmente, por se tratar de um projeto a longo prazo (CARREIRA, OLIVEIRA, 2003).

Pode-se compreender que o teatro de grupo começa a se estruturar após a ditadura militar, especificamente no processo de abertura política e redemocratização, quando a cena teatral brasileira procurou maneiras de se reinventar artisticamente, desenvolvendo novas perspectivas de trabalho e aprofundando a investida nas técnicas e procedimentos voltados ao treinamento do ator, passando a preocupar-se com a formação e a pesquisa, características que começam a se manifestar intensamente em fins da década de 1980 e se consolida ao longo da década de 1990.

Nesse sentido, afirmamos que os coletivos teatrais citados no tópico anterior, foram surgindo na cena jaguaribana e especificamente na cena russana, sendo estruturados a partir do que chamamos de teatro de grupo. Desta maneira, pensamos que o mesmo foi o fio condutor do Arco Íris e da Oficarte, sendo cimentado pelos princípios que regem o seu conceito. Segundo o documento:

[...] todos os grupos que surgiram neste período, principalmente no interior do Ceará, nascem à margem das produções realizadas por algumas companhias já consagradas no cenário artístico que conseguiam patrocínios e apoios culturais muitas vezes por indicação política ou por prestígios de seus diretores ou produtores. Vivíamos à margem de uma política cultural de apadrinhamento, para sobrevivermos quanto grupo era necessário buscar uma forma de se organizar e produzir. (Revista Paiol Cultural, 2015, p.27)

Ao analisarmos o documento de caráter comemorativo, verificamos o esforço de transitar pelas nuances da história do teatro russo, especialmente, nos desafios que foram sendo postos aos coletivos teatrais. A defesa assumida no documento insinua que os coletivos teatrais surgiram totalmente à margem de grupos teatrais já consolidados, encontrando dificuldades para a sua organização. Cabe-nos, aqui, enfatizar que quando um coletivo teatral emerge no campo artístico, “todo o espaço das posições e o espaço dos possíveis correspondentes, [...] toda a problemática, veem-se transformados por isso [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 265), onde muitas vezes precisa lidar com o imprevisto, as condições sociais de sua realidade, como também os enfrentamentos necessários para manter-se em cena. Na mesma edição documental comemorativa, temos a seguinte constatação:

Como muitos grupos do interior, sofremos com a rotatividade de pessoal, com a falta de formação artística e apoio financeiro, mas driblamos a adversidade com zelo, qualidade artística e muita dedicação. Para superar estas carências (nos pautamos em três pilares: formação, pesquisa e produção que tem sido o norte das nossas ações culturais. (Revista Paiol Cultural, 2015)

Nesse sentido, em face dos problemas estruturais existentes para o teatro de grupo acontecer, temos aqueles listados acima, todavia, o teatro de grupo passou a constituir-se em uma realidade para os artistas russos, muito instigado pelas suas circunstâncias históricas, na medida que se configurou em uma oportunidade de fazer teatro coletivamente e por um tempo prolongado, mesmo sofrendo com a rotatividade dos sujeitos. Desse modo, entendemos como uma tática de sobrevivência fazer teatro de grupo, assim como a própria incorporação do otimismo e/ou entusiasmo descrito no documento. Assim, amparados em propostas

artísticas e políticas que lhes agradavam, os artistas passaram a se identificar também enquanto amadores.

É inegável, sob um determinado ângulo, não pensar à primeira vista, que a expressão “amador” carrega historicamente um caráter pejorativo, muito em virtude de um certo desconhecimento do seu traço simbólico.

Mas, afinal, o que de fato significa amadorismo? Ao contrário do que muitos veiculam, a definição não está relacionada a fazer teatro de maneira mediana ou com inexpressiva qualidade estética. O amadorismo pode ser entendido como uma atitude, uma posição ocupada no campo artístico, que busca desenvolver a linguagem teatral sem estar formalmente vinculada a circuitos comerciais, que costumam exigir o cumprimento de determinadas demandas.

“O teatro amador, como a designação indica, é aquele praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executam-no com dedicação, mas sem dele tirar proveito econômico. Em caso de lucro, a importância cobrirá os gastos da montagem ou será encaminhada para entidades previamente escolhidas” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 22). Em outras palavras, o amadorismo é uma forma simbólica de ser e estar no mundo através da arte, uma maneira de existir no mundo social, como também de resistir e sobreviver a outras formas de imposições.

O amadorismo permite a instauração de um espaço formativo significativo, pois estabelece o desenvolvimento de ferramentas de aperfeiçoamento contínuo dos sujeitos nela inseridos, espaço privilegiado de pesquisa e discussões em torno da arte, assim como, a ampliação das possibilidades de trabalho, com a comunidade, por exemplo.

Todavia, não podemos perder de vista a dinamicidade do fazer teatral amador, sendo bastante heterogêneo e multifacetado, pois notadamente alguns grupos teatrais amadores não buscam conhecimento teórico, formação e nem tampouco um aprofundamento nas pesquisas. Embora sejam características marcantes na prática amadora, muitos coletivos teatrais não se vêem na obrigatoriedade de exercer esses papéis, tomando posições diferenciadas no campo artístico, com o intuito apenas do entretenimento e/ou *hobby*.

Tanto a ausência de tais elementos, como a presença dos mesmos, correspondem ao que se convencionou a chamar de amadorismo. Diferentes propostas cênicas podem ser consideradas amadoras. Apesar disso, partindo para a análise dos grupos teatrais estudados, afirmamos que embora não estivessem atrelados ao amplo mercado comercial e nem a fama televisiva, não significa que as produções foram de pouca qualidade e/ou sem rigor estético. Ao contrário, evidenciamos, que de fato os mesmos estavam empenhados na elaboração de

produtos artísticos tendo como horizonte o crivo estético e político. Ao ser questionado pela escolha do amadorismo, Francisco Franciner Lourenço Lima procura localizar na memória o movimento de teatro amador:

Porque esse movimento amador ele existe em outros países também, na Europa existe o movimento teatro amador, são três vertentes dentro do teatro, três segmentos, um o profissional, em alguns lugares como nos EUA, mesmo aqui no Brasil, em São Paulo, lá nos EUA tem a Broadway, assim Broadway é dos profissionais, as estrelas, são pessoas que estão na TV, e ao mesmo tempo no teatro, mega espetáculos, tem uma empresa por trás disso, é uma indústria cultural, tem o movimento off Broadway, que tá fora da Broadway, que é a galera que faz com condições mais precárias. Tem o teatro experimental que tá ligado a universidade, que muita gente migra da universidade pra off Broadway ou para Broadway, mas que tá mais focado mesmo em um trabalho mais artístico, mas sem cunho profissional, de tornar-se as celebridades, fica na off Broadway. Na Europa tem essa coisa que o teatro experimental das universidades, laboratórios, que deságua gente tanto para o profissional, quanto para o amador, mas o amador ele é geralmente formado ou pelos diletantes, que são aquelas pessoas de classe média alta e nas suas horas de folga se junta para fazer teatro, só pelo prazer mesmo de fazer, e tem os amadores que são pessoas que estão mais na periferia, nos subúrbios das cidades de teatro que estão mais engajados na realidade. Tem as pessoas que batalham mesmo, batalham pela sobrevivência também no campo da arte, que são os artistas de rua, e tem aqueles que formam grupos pra classe média baixa da periferia, que forma os grupos de teatro, se apresentam ali, não vai para os grandes teatros né, mas preenche aqueles teatros menores ali da periferia e tão mais engajados com o teatro com essa questão comunitária, um teatro que fala mais da comunidade né, da periferia da cidade. Então assim, aqui na América Latina tem esse movimento aqui que foi muito forte amador, que no Brasil começa a fazer teatro de uma forma muito amadora, depois vem as companhias profissionais que se formam, diretores e produtores que vem da Europa, principalmente no período da segunda guerra mundial, que chegam, pegam uma galera classe média, tem um público, principalmente São Paulo. São Paulo a grande migração italiana vem pra São Paulo, pessoas que já tem o hábito de ver teatro e sente essa necessidade. Então quando esses diretores, a grande maioria italianos vem pra São Paulo, então eles criam companhias, os modelos das companhias italianas, e vão trabalhando e criando esse hábito, só que com atores brasileiros, e aí essa galera vai se tornando profissional porque é o trabalho deles, já o amadores não é o trabalho deles, elas fazem outras coisas e estão fazendo teatro, não um teatro de menor qualidade, eu cheguei a ver grandes espetáculos desse movimento né, do teatro amador, aqui mesmo. Eu acho que um dos maiores espetáculos montados aqui no Ceará, apesar de que eu vejo hoje, acho que deixou de falar, a gente deixou de falar amador, mas o que eu vejo não diferencia, de estética, de produção, também não diferencia do que se fazia no amador. E tinha o que não se consideravam amadores, porque já tinham estudado não sei aonde, ter se firmado como, o pessoal da comédia cearense não se consideravam amadores, não é. Então, alguns classe média, média mesmo, não era classe média alta, mas classe média. Professores de escolas particulares ali de Fortaleza, o grupo por um tempo tinha uma estrutura dentro da própria escola né, e eles colocaram um status que eles se consideravam amadores né, essa galera que tava lá brigando, que tava se reunindo, que tinha uma organização que se chamava federação estadual de teatro amador, e acabaram sentir-se diminuídos também com a palavra amador.⁵⁸

Compreendemos que dentre os motivos que levaram o narrador a se considerar amador, destacamos a militância política entrecruzada com o movimento local, nacional e

⁵⁸ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-CE, no dia 01/11/2021.

latino, que possui os seus próprios fundamentos e perspectivas de lutas. Analisando o relato, notamos que o depoente ao demonstrar parte de seu conhecimento acerca do movimento de teatro amador e profissional no Brasil, EUA e Europa, traçando todas as ramificações com riqueza de detalhes, propõe apresentar uma imagem de um artista conhecedor da historicidade e das forças que regem o campo artístico que está inserido, além de transmitir a ideia de um artista engajado. Lembrando que a identidade social está relacionada com a imagem construída de si, para si e para os outros (POLLAK, 1992). Visando delimitar as atividades teatrais amadoras e profissionais, ressaltamos:

[...] todo aquele teatro que acontece sem fins de subsistência, ou seja, aquele teatro que envolve dimensão simbólica de gozo e vivências para alguém das necessidades financeiras que regem o mercado cultural e os agentes que nele atuam. Coletivos de artistas que se unem com finalidade de jogar, de pesquisar ou de montar espetáculos, bem como os grupos estudantis, serão considerados amadores na medida em que não forem fonte de subsistência financeira dos sujeitos artistas neles envolvidos e não estiverem inseridos em circuitos comerciais de espetáculos. Por conseguinte, atividades profissionais serão consideradas aquelas atividades ligadas às artes cênicas (seja na produção, atuação, docência ou funções técnicas) que envolvam fontes de renda e subsistência dos sujeitos pesquisados. (FERREIRA, 2014, p. 92)

Identificamos, que os sujeitos que compunham os coletivos teatrais russanos, não atrelavam a sua subsistência ao teatro, possuindo empregos e/ou atividades autônomas que lhes garantiam o sustento. Apesar disso, essa característica não impedia (até determinado ponto), empenhar-se nas atividades cênicas dos grupos teatrais. Embora a escolha pelo amadorismo implicasse no tempo reduzido para a dedicação nas atividades, em virtude das obrigações paralelas, que dizem respeito a outros âmbitos da vida, muitos conseguiam conciliar. Porém, esse aspecto acarretava, algumas vezes, na descontinuidade das atividades artísticas, desencadeando uma perda de conhecimento também para os grupos teatrais.

Posto isso, convém ressaltarmos que os grupos teatrais Arco Íris e Oficarte, procuraram agir em consonância com a prática amadora, influenciados pelos movimentos continentais, nacionais e locais, que atuaram como produtores de sentidos políticos. Por eleger esta forma de fazer teatral, tomar essa posição no campo artístico, os coletivos teatrais assumiram as implicações de suas escolhas, revestidas de sentidos.

Retomando o relato, percebemos que a memória é responsável por construir a identidade, o narrador realiza escolhas memoriais no processo de representação de si próprio, de sua identidade (CANDAU, 2012). Ao frisar os aspectos que rompem com as divergências quanto a qualidade artística de um trabalho amador e profissional, que sob o ponto de vista do depoente já são superadas, o mesmo está falando de si e dos seus produtos artísticos,

reivindicando um lugar no campo artístico. Dando sequência, Márcia Maria de Oliveira Lima acrescenta:

É falar sobre isso né, essa questão do pejorativo que se criou que as coisas do teatro amador eram muito mais sem qualidade né, que valorizava mais o trabalho profissional, enquanto o que a gente, enquanto luta mesmo o teatro amador era um teatro de resistência, que não diferenciava a qualidade técnica, mas algumas pessoas tinham diminuído nesse sentido né. “Ah, muito amador, muito parecido com aquelas coisas de escola e tal, também outros pejorativos não é, outro preconceito com relação ao teatro de escola né, teatro de escola. Então, eles não se engajavam, queriam estar mais nessa questão mais profissional, porque já tinham um espaço. Achava que assim amador, estava abaixo do profissional.”⁵⁹

Parece-nos que existe a preocupação em construir uma representação acerca do teatro amador, que esteja comprometida em resistir a todos os modelos e pressões mercadológicas, negando sujeitar-se ao sistema capitalista de produção. O amadorismo permite a criação livre e espontânea dos sujeitos interessados em desempenhar as atividades. Então, por ser alinhados ao movimento de teatro amador, os mesmos tinham clareza do lugar ocupado no campo teatral e da necessidade de reivindicação pela valorização e reconhecimento, bem como, respeitabilidade na cena artística, na medida em que denunciavam os estereótipos, sendo compreendido enquanto um “discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e auto-suficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras.” (ALBUQUERQUE JR, 1999 p. 20).

É interessante perceber que a entrevista é uma construção de ambas as partes, do entrevistado e entrevistador, constituída a partir de uma relação dialógica, pois são duas vozes que se encontram, dois discursos que se cruzam, que segundo Portelli (2010) salienta:

[...] A ideia de que existe um “observado” e um “observador” é uma ilusão positivista [...] enquanto o pesquisador olha para o narrador, o narrador olha para ele, a fim de entender quem é e o que quer, e de modelar seu próprio discurso a partir dessas percepções [...]. (PORTELLI, 2010, p. 20)

Ao desmontar a ideia de que existe um único observado/observador, Portelli reitera que o discurso que o narrador produz é fruto das relações com quem ele dialoga, no caso o entrevistador. Além disso, o depoente observa o entrevistador tanto quanto o mesmo o observa, aspecto que produz efeitos, pois o entrevistado fala aquilo que se sente confortável a revelar no momento de fabricação da narrativa.

⁵⁹ Márcia Maria de Oliveira Lima, 49 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

Na entrevista, tentamos perceber como se dava os olhares do entrevistado em nossa direção, principalmente, no sentido de se os narradores buscavam uma expressão facial de consentimento ou rejeição do que estava sendo dito. No que diz respeito a isso, visualizamos nesses sujeitos a necessidade de buscar a aprovação, fato que não ocorreu, mas que era sempre um horizonte presente. Em vez de conceder aprovação e/ou coerência, nos interessamos de fazê-los mergulhar mais profundamente em suas próprias convicções, questionando os pormenores das suas experiências, que resultava em um material volumoso para pensar criticamente. Francisco Franciner Lourenço Lima, revela que:

E eu acho que assim, a Márcia trás uma palavra muito interessante que é, a comédia cearense, porque a comédia cearense ela começa ter projeção né, vai pra São Paulo, vai pro Rio né, você já começa a não se sentir mais amador, eu sou profissional. E no teatro chamado amador era esse teatro de resistência mesmo, que tinha os atores, diretores consciência da luta política, era uma escolha política até não estar dentro desse circuito de mercado né do teatro profissional, trás até essa disputa de mercado e o teatro amador não estava aí, queria fazer um teatro que falasse sobre a realidade do país e trouxesse uma perspectiva de questionamentos. Não é que o teatro vá mudar, cada público de teatro no máximo você vai ter ali quinhentas pessoas, então assim, você não vai fazer uma grande transformação, mas essa grande transformação ela se dava nessa rede, rede, que não se dava essa palavra na época, mas essa grande rede que se estende pelo Brasil a fora pela América Latina, e desse engajamento nas diversas lutas, que o pessoal do teatro usava o teatro para, não sei nem se a palavra certa seria essa ao teatro, mas o teatro era a bandeira de luta, desses movimentos sociais. Então assim, a gente tinha um compromisso político-estético, então era escolha mesmo, eu quero tá fazendo isso, pra discutir essas questões, que o teatro profissional não permite. O teatro profissional era focado pra diversão, trabalhar pra se divertir, pra dar gargalhadas, pra se deliciar com uma estética refinada não é.⁶⁰

O vínculo com o amadorismo está presente na memória coletiva dos grupos teatrais, sendo esta “não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder” (LE GOFF, 1990, p. 435) que geram lutas e favorecem a construção de uma identidade. Dessa maneira, procurar fazer teatro amador representava para os sujeitos aqui discutidos, uma constante luta política, que não tinha ambições de grande holofotes, mas que buscava questionar e provocar a sociedade e colocar o teatro enquanto um lugar de protesto. Embora o depoente tente nos convencer de que o teatro amador permite mais possibilidades de exercício de crítica social do que o teatro profissional, não podemos tomar isso como verdade absoluta e sermos taxativos em isentá-lo de toda e qualquer percepção crítica do mundo social. Essa ideia é uma completa armadilha, fruto de interesses em jogar com as posições, embaralhando olhares e exprimindo uma força ideológica.

⁶⁰ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

Nessa mesma linha de raciocínio, entendemos que o juízo de valor é resultado de uma determinada imposição de autoridade artística. Ao classificar o teatro empresarial como voltado exclusivamente ao entretenimento, o sujeito desconsidera uma série de características capazes de serem incorporadas ao mesmo. Contudo, diante das análises, enxergamos que os artistas russanos de fato não vislumbravam fama, tampouco ascender economicamente através do teatro, negando-se a fazer uma arte para o mero entretenimento, mas agir pautada em uma concepção política. Márcia Maria de Oliveira Lima ressalta:

Eu tava até vendo ontem uma entrevista do Ariano e que ele falava dessa coisa do que é a arte de raiz né. E aí, assim, a gente consegue perceber que o movimento do teatro amador, eu comecei a fazer teatro a gente já estava nesse movimento que era a FESTA né, Federação Estadual de Teatro Amador, a gente tinha a preocupação de tá trabalhando, de tá trabalhando as peças, naquilo que era o assunto do momento né, que vai trazer público. A gente tinha a concepção de fazer uma coisa que falasse dos nossos problemas, do nosso contexto né, a Federação conseguiu reunir grupos do interior do estado inteiro, capital né, então a gente tinha um movimento assim, de resistência, cada um tinha a suas estéticas e que a gente discutia, que tava mais voltado para essa questão do que simplesmente pra fazer e levar público, ter 10 ou 15, 20 ou 50 pessoas que assistia uma peça naquele momento ali, seriam multiplicadores da ideia que a gente passava nos seus espetáculos, a quantidade de público pra gente, não é que valia financeiramente. Não quero o dinheiro dessas cinquenta pessoas, eu quero que cinquenta pessoas levem essa ideia pra fora, então, era mais ou menos essa.⁶¹

Podemos perceber que a artista concebe a ideia do amadorismo sintonizada com aquilo que a FESTA fornecia enquanto organização norteadora desses grupos teatrais amadores no Ceará, abrangendo as preocupações e problemas do contexto vivido pelos mesmos, na medida em que entendiam e transmitiam a importância da resistência da arte e dos artistas ao que era imposto pelas dominações simbólicas no mundo social. Assim, muito embora o aspecto financeiro seja importante para a sobrevivência de um coletivo teatral, os mesmos não estavam preocupados com o montante colhido com as apresentações cênicas, mas com a importância da disseminação das ideias pelo número de pessoas presentes, sejam eles baixo ou grande.

É importante destacar que uma das características latentes dos grupos teatrais amadores aqui analisados, é a produção escrita dos seus próprios textos dramáticos, o que demonstra por um lado a dificuldade de concessão autoral de textos de outros dramaturgos junto a SBAT⁶² (mesmo que esta concessão tenha eventualmente acontecido), e por outro lado a necessidade de escrever aquilo que “saltavam aos olhos” em sua época, as problemáticas urgentes e assuntos em voga no momento, que singulariza a compreensão das referências

⁶¹ Márcia Maria de Oliveira Lima, 49 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 13/09/2017.

⁶² Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

estéticas e políticas do período. Assim, notamos a disposição para a constante procura pelo estudo e pesquisa, a formação artística de seu pessoal, busca por conhecimentos de capacitação e aprimoramento entre os grupos teatrais amadores, em medidas diferentes. A esse respeito, o narrador comenta,

É, a gente... Eu cheguei a estagiar na época na caixa econômica e se você for na minha casa eu comprava muitos livros. Eu tinha uma média de ler um livro por mês. Um livro por mês. Todo mundo lia muito. Todo mundo lia muito. E a juventude tem uma ferramenta e não aproveita né.⁶³

Ao analisar o fragmento acima, compreendemos que o discurso do sujeito forja uma memória em que coloca os jovens artistas russanos como leitores ávidos, que demonstravam através do hábito da leitura a preocupação de entender os assuntos que envolviam as dimensões artísticas e políticas. Observa-se, que a repetição da fala nos sugere a intenção de chamar atenção especial para a informação transmitida, sendo tal ideia largamente defendida nas demais entrevistas realizadas, em que se percebe a necessidade de reafirmar a todo momento que os sujeitos realmente procuravam estudar, na intenção de argumentar que os mesmos não realizavam as atividades cênicas de forma aleatória e ou/sem nenhum embasamento estético-político.

Cabe ressaltar, que ao final do relato o depoente ainda expõe uma clara crítica aos jovens na atualidade, exprimindo uma certa decepção com a ausência e /ou pouca disposição para a leitura por parte de uma parcela da sociedade. Pensamos que o narrador tece a crítica para reforçar a ideia de que é preciso utilizar a tecnologia de maneira mais eficaz para a sua politização, algo que carecia anteriormente para o mesmo.

Nesse sentido, assumir uma postura amadora nos termos dos grupos teatrais Arco Íris e Oficarte, é também incorporar uma conduta crítica diante as questões que pairam na sociedade, uma tomada de posição nada passiva, mas constantemente ativa e transformadora. É válido lembrar que historicamente o teatro amador muito contribuiu e vem contribuindo ainda para a cena brasileira (FARIA; GUINSBURG; LIMA, 2009).

Ao analisarmos o esforço desses grupos teatrais em produzir um teatro amador em seus contextos, compreendemos que muitas dificuldades se impõem no cotidiano desses sujeitos em virtude da escolha feita, não caracterizando-se como uma tarefa fácil. Uma das dificuldades era a falta de incentivo, como José Dagoberto Alves revela:

⁶³ José Dagoberto Alves, 56 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 12/01/2022.

[...] precisava estar catando no meio da rua. Tanto do ponto de vista financeiro quanto do moral né, que muitas vezes era mais importante. Até pra montar os espetáculos, a gente fazia o quê na época? No início do ano nós fazíamos os reisados nas portas. O Arco Íris ia fazer os reisados, que era pra arrecadar alguma coisa pra montar as peças. E aí baseado até na convivência do reisado com o pessoal da igreja, a gente tentava puxar alguém pra fazer teatro com a gente, toda aquela história.⁶⁴

Como podemos perceber, fazer teatro amador é buscar também incentivo e apoio da sociedade, mas essa busca é muitas vezes espinhosa, haja vista a falta de recursos e empatia da sociedade, sendo na maioria das vezes necessário buscar formas estratégicas para arrecadação de recursos de maneira mais imediata, tais como a tradicional prática dos reisados. A escolha pelo reisado pode ser explicada por se tratar de uma prática artística teatralizada, uma alternativa mais familiar e ao mesmo tempo prazerosa para os envolvidos, criando uma rede de sociabilidade. No tocante às reivindicações dos artistas, recorreremos ao jornal da Oficarte que apresenta a seguinte posição:

COMENTÁRIO

Cultura Ruça em Russas

Há movimento cultural em Russas?
Se essa pergunta for feita a
população, será mínima a quantidade de sim.
Mas não é por falta de quem a faça e sim por falta de quem
invista. Hoje, em Russas, existem vários segmentos culturais: Teatro;
teatro de bonecos; música; bumba-meu-boi e uma infinidade de outros artistas que
não são reconhecidos, não tem espaço, enfim, vivem no abandono.
Hider Albuquerque Júnior. (Jornal da Oficarte, 01 de outubro de 1990, p. 5)

Discutindo com outras fontes, evidenciamos, que a crítica tecida por este artista nas curtas linhas do jornal, está inserida em uma constante luta pelo campo artístico, as reivindicações ganham efusivamente a cena, principalmente, por parte de grupos teatrais amadores que precisam lidar mais frequentemente com as dificuldades do cotidiano. A denúncia indica a procura pela validação, legitimidade e reconhecimento por parte da sociedade, fator que gerava desânimo nos artistas russanos, em muitos casos.

Para os artistas russanos, existiu um movimento cultural na cidade que lutava pelos produtos artísticos, por alargar espaços de atuação e pelo singelo reconhecimento da sua arte, o que não parecia ser uma tarefa fácil, segundo o trecho acima. Porém, embora o sentimento de decepção ecoasse bastante entre muitos artistas, não podemos generalizar e afirmar que a desvalorização dominou o cotidiano dos mesmos, a ponto de serem ocultadas as manifestações de apoio e incentivo. Sobre essa questão, recorreremos ao seguinte trecho:

⁶⁴ Idem.

Domingão...

No dia 19 de agosto aconteceu o I DOMINGÃO CULTURAL DE RUSSAS, onde a OFICARTE reuniu representantes de todos os seguimentos culturais. Rolou muita discussão em torno da cultura russana e saíram dali propostas a serem apresentadas em forma de projeto-manifesto aos poderes Legislativo e Executivo do nosso município, exigindo maior respeito e respaldo para a nossa cultura.

Durante o DOMINGÃO fomos agraciados com a presença do Sr. prefeito e da primeira dama. Ambos se mostraram muito entusiasmados com as propostas da OFICARTE e do movimento.

Agora gratificante mesmo foi vê-los cantar, juntos com os demais, a música “Primatas do ano 2.000” do grupo Flor Imaginária.

Foi um máximo. (Jornal da Oficarte, 01 de outubro de 1990, p. 6)

Em um contexto mais amplo, percebemos inicialmente o esforço da luta política pela respeitabilidade do movimento cultural, sendo oficializada através de um documento previamente elaborado, para serem reivindicados junto aos setores competentes. A atitude corresponde às táticas, ou seja, maneiras de fazer inventivas encontradas pelos sujeitos para despertar o interesse do poder público e alcançar determinado objetivo. Em contrapartida, as clivagens com relação a essa questão saltam aos olhos, uma vez que o tom elogioso ao prefeito e a sua esposa ganham contraditoriamente contornos empolgantes no discurso jornalístico. Contradições como essa se apresentam recorrentemente nos campos artísticos de diferentes realidades, cabendo ao historiador percebê-las.

Então, contrapondo um fragmento ao outro do mesmo veículo de informação, observamos que os artistas amadores não vivem apenas da desvalorização e do completo abandono, não podendo serem reduzidos a isto, pois, também tem as suas demandas ouvidas e de alguma maneira estão em espaços que favoreceram a circulação das obras artísticas entre a sociedade.

Na análise dos grupos teatrais analisados, percebemos que mesmo não estando inseridos em uma lógica mercadológica, sendo o amadorismo um dos caminhos que foram possíveis socialmente a esses sujeitos, a escolha se constituiu como uma alternativa de driblar os obstáculos impostos a esses artistas. O fato de eleger o amadorismo como forma de fazer teatral, deriva do entrelaçamento político com o movimento de teatro amador da América Latina por haver identificações claras com as suas características.

O amadorismo torna possível novos olhares, novas formas de pensar e conduzir a atividade teatral, permite a instauração de um ambiente mais democrático, onde diferentes sujeitos poderiam fazer parte, caso manifestassem interesse. A prática amadora representa

também, a busca por outros espaços, novos lugares para a encenação, atingir outros públicos. No tocante aos festivais⁶⁵ de teatro amador, recortamos a seguinte experiência:

Olha, no período do Arco Íris a gente não tinha nenhuma fundamentação teórica, o que a gente tinha de teoria eram essas discussões dessas teses, que eram discussões políticas mesmo. Teses baseadas no Marx, em Gramsci, na teologia da libertação do Leonardo Boff, eram discussões mais no campo político-ideológico mesmo. No campo do teatro que a gente já fazia algumas discussões, mas a gente não utilizava a estética, mas a gente chegou a discutir, a ler alguma coisa, sobre Augusto Boal. Mas a gente não tinha no campo da estética mesmo, não tinha nada. Tanto que em 88 a gente vai pro festival. E os festivais de teatro amador tinham essa coisa das discussões, ainda hoje. Nos festivais mesmo, por ser do teatro amador tem muita essa coisa das discussões dos espetáculos. Eram tragos especialistas para discutir o espetáculo, abre a roda de debates. Os festivais têm um público muito, agora com as escolas de teatro né, vai o pessoal do IFCE, vai o pessoal da federal. Antes ia o pessoal do, que era o curso de arte dramática que é da UFC e vem os convidados né, alguns críticos de teatro, estudiosos, que aí abre aquela discussão deles né, depois a galera, estudantes de teatro abre para discussões. E na época se fazia isso também com o teatro amador, se discutia a questão da estética, como a política influenciava na estética e como a estética influenciava na política. Então tinha todas essas discussões né, Brecht, político engajado, alguns latino-americanos né, como Augusto Boal aqui do Brasil, o Santiago Garcia lá da Colômbia. Então assim, mas a gente não tinha, tanto que essas coisas que aconteciam no festival, a gente foi em 88 para Sobral e na discussão do nosso espetáculo, teve um cara que é jornalista, crítico de jornal aqui do Ceará, e disse - Ah, o teatro de vocês é do teatro pobre. Aí eu fiquei - Pô, como assim? Eu tive vontade de dizer - A gente é pobre mesmo, sem grana. E ele falou - A simplicidade dos figurinos e não sei o quê, vocês na estética de vocês tem muito do teatro pobre. E eu fiquei naquela, ainda bem que eu não falei nada né, porque se eu tivesse falado, tinha falado besteira né.⁶⁶

O relato evidencia que o grupo teatral amador estava em constante diálogo com as discussões do movimento de teatro amador dentro e fora do país, principalmente, nos festivais de teatro amador, que proporcionam valiosos aprendizados. As discussões empreendidas neste espaço serviam para lapidar os artistas de alguma maneira, seja no sentido da ampliação das concepções de arte, como na construção do seu eu político-militante. Ao ocupar esse espaço, os grupos teatrais amadores teriam que lidar com a avaliação de uma crítica especializada, com uma voz comprometida em descortinar os elementos estéticos e políticos da obra cultural, um discurso completamente munido de autoridade artística.

Diante da crítica, podemos afirmar que o grupo teatral além de não ter se encontrado no discurso traçado, ainda supôs confrontá-lo. O impasse é fruto do desbalanceamento dos aparatos estéticos entre um e outro no momento citado, gerando a impossibilidade de

⁶⁵São encontros fundamentais para os artistas compartilharem as suas produções artísticas, geralmente, proporcionam a afirmação dos mesmos, possibilitando haver trocas de experiências. Além disso, os festivais são eventos que oportunizam o debate, tanto no sentido das produções realizadas, devido a ampla e diversificada circulação de projetos cênicos, quanto no âmbito das discussões em torno dos rumos da arte no país e da situação sócio-política em geral.

⁶⁶ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

compreensão entre uma das partes. O epíteto de “pobre” ao teatro no primeiro momento, pode parecer uma tentativa de desqualificá-lo, relegar a uma miséria estética e política. No entanto, não é este o caso, o termo foi cunhado com outras motivações.

O conceito foi elaborado por Jerzy Grotowski (1992), que defende ser o ator o elemento central do fazer teatral, em todos os sentidos, sendo ele o que deve haver de especial na arte cênica, destituída de todo e qualquer adereço, cenografia e efeitos especiais, que poderiam embaraçar o objetivo fundamental do trabalho do ator. O teatro pobre seria algo despojado, sem sofisticação, retirando tudo que não seja essencial, restando-lhe apenas corpo e voz trabalhados na sua mais alta capacidade expressiva. O entrevistado continua:

Em 92 que eu vim saber que era teatro pobre. O teatro pobre é um conceito criado pelo Grotowski, porque ele começa a conceber o teatro. Então assim, o teatro feito no século XIX ele tinha assim, cenários suntuosos, figurinos muito elaborados. Então assim, era uma arte de cenógrafos e figurinistas. O ator só usava ele, só usava a palavra e alguns gestos soltos não sei o quê, não era uma arte de ator, arte do corpo. E o nosso espetáculo ele tinha um cenário super simples, os atores usavam roupas simples. Era uma lona de circo né, quando você estivesse fora, tinha impressão de estar para lá e o circo de fora, a lona está pra lá. Quando você ver, estar dentro do circo, a lona está aqui, está em cima de você. Então, eu inventei uma engenhoca, que botava lá em cima e prendia, puxava e a lona ia pra lá. E tava acontecendo e a visão que você tinha de fora era que a lona estava fora do circo. Quando a lona vinha para frente. Então o cenário era esse, de circo, muito simples, roupas simples, mas a gente usava muito acrobacia. Os meninos, o Acleilton tinha entrado pro grupo a pouco tempo, ele fazia ginástica acrobática. Tinha o Hugo que fazia ginástica acrobática. Eu também tinha feito ginástica acrobática de circo. Eu tinha feito acrobacia circense. Então assim, é, fui montando come eles as acrobacias, as coreografias acrobáticas. Então tinha muita coisa de corpo e o Grotowski trabalhava exatamente com isso. Então o teatro pobre, é o teatro do ator, onde ele retira tudo de cenário, dos figurinos suntuosos, os atores ficam quase nus. A ideia do Grotowski era assim, nu em cena, sem nada, com palco vazio, se ele conseguir prender o olhar do espectador, esse é um teatro pobre. Então é um teatro que não precisa de outras coisas pra funcionar, ele funciona por ele mesmo, é a arte do ator. É o teatro por ele mesmo. Então era isso, eu escapei de falar besteira. Fiquei calado, nosso teatro é pobre mesmo. Depois que eu vim saber o que era o teatro pobre.⁶⁷

É curioso percebermos que só depois de anos que o entrevistado passou a entender claramente o que significava o teatro pobre. Inferimos que muitas produções artísticas amadoras inserem-se naquilo que podemos chamar de teatro pobre. Porém, o fato do grupo teatral demonstrar determinadas características neste Festival de Teatro Amador em Sobral, não o faz ser inserido e/ou resumido nessa perspectiva nas demais produções artísticas, pois a própria dinamicidade do fazer teatral estabelece novas reorientações na cena teatral.

Mas, Fernando Peixoto (2008) sinaliza que:

⁶⁷ Idem.

Cabe à produção cultural a capacidade e a responsabilidade de estruturar uma linguagem dialética afetiva, [...] aprofundando o desenvolvimento da própria teatralidade, para instaurar com a plateia um diálogo livre e democrático, instigando a reflexão crítica. Incapaz de transformar por si mesmo a realidade objetiva, o teatro é um vigoroso instrumento capaz de problematizar a consciência do espectador, este sim capaz de agir na vida real junto às forças vivas da nação interessados na transformação social (PEIXOTO, 2008, p. 14).

O teatro possui uma linguagem dinâmica, inventiva e criadora, constituindo um dispositivo de transformação social, que no processo de apropriação cênica pode ser utilizada ou não pela sociedade para fins de reflexão. Dessa maneira, os grupos teatrais russanos optaram por organizarem-se enquanto teatro de grupo, elegendo a opção amadora como maneira encontrada para estabelecimento de sua prática⁶⁸ e formadora de sua identidade. No entanto, entendemos que as escolhas são limitadas pelas circunstâncias históricas, os artistas buscaram construir uma linguagem teatral possível em sua realidade, procurando com isso, sentido para as suas vidas enquanto cidadãos e artistas atuantes, mesmo diante as dificuldades. De modo geral, os artistas não apenas escolhem ser amadores, os mesmos tornam-se amadores durante o seu período existencial. Assim, o amadorismo se apropria do teatro para ecoar visões de mundo, ideias e pontos de vista.

2.3 As razões por trás do engajamento artístico-político

Discorrer sobre as razões que levaram os artistas russanos vinculados ao Arco Íris e Oficarte a engajarem-se, torna-se o objetivo deste tópico. Assim, destacamos a importância de acessar o âmbito das motivações que serviram de motor para os mesmos engajarem-se em grupos teatrais amadores, isto é, firmarem um compromisso com o fazer artístico-político. Portanto, faz-se necessário explicitar o que estamos entendendo por engajamento.

Esse termo merece atenção por se tratar de um conceito importante no estudo da relação entre arte e política⁶⁹, sendo entendido como engajamento aquilo que sugere comprometimento, que se firma um compromisso com a atividade politizada, nesse caso, manifestada através da criação cultural. Pensamos essa pesquisa em dois campos da arte politizada, ou seja, tanto do ponto de vista da arte militante, como também da arte engajada. De acordo com o Napolitano:

⁶⁸ Por prática entendemos “Essas “maneiras de fazer”, que constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural.” (CERTEAU, 1994, p. 42).

⁶⁹ A relação entre Arte e Política pode ser manifestada de duas maneiras, “como arte ligada e a serviço de uma ordem política vigente e de um poder constituído; ou como arte engajada que critica esse mesmo poder e uma dada ordem vigente, relacionando mais a processos de lutas de caráter contestatório”. (NAPOLITANO, 2011, p. 26)

[...] chegamos a uma primeira proposta conceitual para situar os dois campos da arte politizada: a arte militante e a arte engajada. A primeira procura mobilizar as consciências e paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas, veiculando um conjunto de críticas à ordem estabelecida, em todas as suas dimensões; a segunda – a arte engajada – de caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em “imperativo moral e ético” que acaba desembocando na política, mas não parte dela. Em que pese o caráter um tanto arbitrário destas definições conceituais da arte política de caráter contestatório, elas visam delimitar de forma mais precisa termos pouco definidos e que frequentemente se confundem, mas que conceitualmente não devem ser tomados como sinônimos no plano da análise histórico-sociológica. (NAPOLITANO, 2011, p. 29)

A primeira caracteriza-se pela especificidade ideológica na expressividade da obra de arte, aquilo que parte da política, enquanto que a segunda se entende por uma atitude voluntária do artista através da obra de arte refletida sobre o mundo, que se movimenta ao encontro da política (NAPOLITANO, 2011).

Cabe-nos destacar que a noção de engajamento está intrinsecamente ligada a um profundo envolvimento do indivíduo com alguma ideia, causa ou grupo, trata-se de uma prática e uma tomada de posição. O engajamento pode ser entendido como uma direção tomada, que se manifesta de forma comprometida e opera em busca do devir na sociedade através da manifestação de uma percepção reflexiva e crítica do mundo social.

Dessa maneira, os artistas russanos ao assumirem os grupos teatrais com os seus determinados projetos artístico-políticos, reúnem-se no empenho de construir propostas teatrais que atravessavam a dimensão política, se mostrando alinhados socialmente com o engajamento e militância em sua realidade, dispostos a discutirem e representar através da arte teatral o mundo social.

No entanto, reconhecemos, haver as duas acepções postas acima, manifestadas pelo fenômeno social do engajamento. Temos em ambos grupos teatrais aqui considerados, o empreendimento de uma arte engajada, livre, flexível e desejosa em atuar reflexivamente e criticamente na vida social através do teatro. Assim como, temos uma arte militante, que se estrutura a partir das ideias oriundas de agrupamentos partidários, isto é, especificamente ligadas a um partido político, sendo nesse caso, o Partido dos Trabalhadores - PT, célula na qual muitos artistas desses grupos se filiaram a partir de 1986.

Geralmente, o trabalho de grupos teatrais amadores ligados com o engajamento e a militância, possibilita criar relações mais estreitas com a sociedade, na comunidade em que está inserida. Porém, a arte não tem, portanto, a capacidade de transformar a sociedade imediatamente, nem modificar como queira, mas detém de um potencial de mobilizar

simbolicamente formas de possibilitar pensamentos e reflexões nos espectadores, esses são capazes de agir sobre a sociedade, caso assim seja de sua vontade (BENTLEY, 1969).

É importante ressaltar que embora a ideia de teatro engajado tenha sido fortemente marcada na Revolução Russa com o chamado *agitprop*⁷⁰, a noção começou a ser melhor estruturada após a Segunda guerra a partir das proposições do pensador Jean-Paul Sartre⁷¹, de modo que o engajamento sartriano significa assumir uma grande responsabilidade naquilo que se produz, partindo sempre de uma conexão concreta com os problemas presentes na sociedade, sendo esta essencialmente uma tomada de consciência das questões que permeiam o mundo vivido, implicando necessariamente em uma parcialidade ao analisar as situações evocadas pela realidade e permitindo portanto, o alcance de uma liberdade real.

É importante salientar que a expressão “teatro engajado”, trata necessariamente de um arsenal de outras expressões semânticas, como teatro político⁷², teatro militante, assim como outras menos utilizadas, a exemplo do teatro de propaganda ou “panfletário”, sendo todas denominações comuns no âmbito das relações arte/teatro e política:

Assim, produzir uma arte engajada requer particular esforço em manter-se conectado com os problemas presentes na sociedade em que se está inserido, assim como, principalmente, mostrando-se consciente e agindo de maneira efetiva para a intervenção nesse cenário, colaborando para a transformação social.

Então, fica claro que produzir uma arte engajada é penetrar na realidade social, tocando em todas as camadas da sociedade, produzindo uma arte viva, ativa com as demandas de lutas. Significa produzir uma arte de caráter contestatório, de denúncia da realidade social, uma arte que ocupe o lugar de protesto, isto é, a construção de uma arte que lute pela

⁷⁰ Esse termo é utilizado para expressar a forma como o teatro russo ligado à esquerda se manifestou, sendo através da agitação e da propaganda, daí a origem do termo *agitprop*. O esforço dos agitadores e propagandistas baseava-se na necessidade da agitação das massas e de propagandear as ideias políticas, buscando a politização e a conscientização popular.

⁷¹ É importante lembrar que o francês Jean-Paul Sartre foi um estimado filósofo, crítico e escritor, tendo vivido o terror nazista no período da Segunda grande guerra, no qual foi torturado.

⁷² [...] teatro político é comumente utilizada para designar uma produção teatral vinculada ao ideário político ou a uma tendência social fortemente destacadas. No século XIX, os textos teatrais que procuram levar para o palco problemas sociais encontraram na estética naturalista uma das bases para a realização de seu intento. Isto se deu em uma sociedade que, ao reestruturar as relações sociais no âmbito do espetáculo e de manifestações artísticas, ampliou a noção de público, porque o teatro deixa de ser destinado a um grupo específico para potencialmente atingir toda a sociedade. A redefinição do público trouxe para o teatro discussões estéticas e políticas que propiciaram, de maneira gradativa a construção mais efetiva de um comprometimento com as lutas sociais, vislumbrando, de forma mais evidente, que as opções estéticas e políticas. É pertinente considerar que no universo das práticas teatrais surgiu no início do século XX uma perspectiva de engajamento da arte no processo histórico, por meio de uma explicitação de seu conteúdo político. (PATRIOTA, 1999, pp. 02-3) Compreendemos que o excerto nos faz entender os contornos do teatro político, associado a uma perspectiva ideológica, bem como a sua manifestação no século XIX, quando ocorreu um alargamento da noção de público, mas que apenas no século XX a perspectiva do engajamento foi mais claramente percebida. De todo modo, a ideia de teatro engajado ganha força em fins do século XIX e início do século XX.

emancipação do indivíduo e que se distancie da neutralidade, mesmo sendo esta também uma tomada de posição. E, convém destacar que:

Nos anos de 1990 não é mais possível realizar um teatro engajado nos moldes daqueles realizados nas décadas de 1960 e 1970. O inimigo comum daquela época – Ditadura Militar – foi substituído por um inimigo múltiplo, sutil e, justamente por isso, mas eficaz em seu objetivo de calar as oposições e promover um clima de normalidade e naturalidade em uma época nada tranqüila. A força do capital aliada ao discurso neoliberal de investimentos e riquezas transnacionais por meio da idéia de globalização tenta a cada dia tornar as pessoas mais aptas ao trabalho excessivo e menos predispostas à reflexão. (COSTA, 2011, p. 7)

Há que se considerar que os grupos teatrais analisados nesta pesquisa têm seus lugares de destaque na história do teatro russo, sendo marcados pela expressividade no fazer artístico-político. Os coletivos teatrais se notabilizaram pelas atividades exercidas nesse território e também nas cidades vizinhas, tendo emprestado movimento e dinâmica. Por serem contemporâneos um ao outro, ambos são mobilizados por razões em comum, mas em contrapartida, carregam cada um as suas singularidades e formas de se orientar no mundo social.

Sabemos, que ao eleger tais grupos teatrais amadores, estamos excluindo outros da cena, toda escolha implica inescapavelmente em uma renúncia, uma característica intrínseca da atividade historiadora. Portanto, os grupos teatrais amadores escolhidos possuem um vasto capítulo de engajamento artístico-político a serem explorados.

Questionamos: quais os motivos que levaram a classe artística russa a engajar-se? Quais sentidos foram atribuídos a tal atitude?

Para elucidar tais questões, no primeiro momento, a pesquisa histórica nos colocou a necessidade de realizar recuos e avanços na temporalidade, assim como, no deslocamento de espacialidades, almejando acessar experiências anteriores de nossos entrevistados, que indubitavelmente atuaram nas experiências posteriores (teatro russo) e continuam atuando nesse contínuo processo social de constituição de si. Nesse sentido, continuaremos desvelando as construções fabricadas pela memória, operadas no presente e repleta de olhares desse tempo. Logo, em relação às experiências no Tablado (Rio de Janeiro) e em grupos teatrais de (Recife), Francisco Franciner Lourenço Lima comenta que

Bom, essa experiência acho que foi muito definidora da minha continuidade, eu tinha feito, eu tinha iniciado fazer teatro com 11 anos, mas foi uma experiência de menino mesmo, coisa de escola, mas acho que essas duas experiências apesar de ter sido por pouco tempo acho que definiu esse pensamento, até porque eu já estava aí 16 anos né, já começa a ter mais maturidade. A experiência com o mambembe que foi quase uma experiência de teatro de rua, a gente fazia teatro na rua, fazia teatro no

ônibus né, em periferia, acho que isso definiu mais essa questão mais política do teatro, apesar de que naquele momento eu não tinha essa consciência né, consciência política, tinha consciência de estar fazendo uma coisa que eu gostava né, e só depois eu vim perceber qual era a importância daquilo né, e tava fazendo teatro na porta de usinas, em bairros periféricos, é tanto que quando eu retorno pra cá pro Ceará e crio o primeiro grupo lá em Quixadá, foi muito assim pra gente se divertir, eu fiz uma adaptação de Escola de Mulheres e era quase uma sátira que a gente já fazia em cima de uma comédia, aquela comédia do Mauriere, sem muitas pretensões políticas né, mas foi definidora nesse sentido de o teatro mais próximo das comunidades.⁷³

Como estabelece Bosi (1994, p. 20) o ato de rememorar é a elaboração de “reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reaparição do feito e do ido, não sua mera repetição”. Analisando o fragmento acima, conseguimos perceber o quanto as experiências anteriores começaram a ensaiar de alguma forma a concepção de teatro engajado a ser conduzida pelo sujeito ao longo dos anos e a treinar mesmo que inconscientemente o seu “eu político”. A atitude de fazer teatro fora das caixas cênicas e transferir para os lugares marcados pelo vai-e-vem de pessoas, como a rua, o ônibus e a periferia, assim como nas portas de usinas, denota que tal atitude é um ato político, um ato simbólico. Esta atitude é resultado de uma escolha, que tem a intenção de acessar a sociedade, e mais especificamente os setores menos privilegiados de maneira ampla através da arte dramática. O contato com as comunidades ofereceu para o entrevistado enquanto muito jovem a experiência de um olhar empático, como também, a percepção arguta de visualizar os problemas pelos quais as mesmas atravessaram.

Destacamos aqui, especialmente, a experiência do sujeito com o teatro de rua anteriormente, que passou mais tarde a ser incorporado enquanto uma estética difundida pelo grupo teatral Oficarte. Dessa maneira, observamos a continuidade de uma prática social, cultural e política no decorrer da existência do entrevistado, que voltou a ser exercida de maneira mais consciente politicamente mais tarde. Para tanto, conseguimos pressupor que a prática do teatro de rua adquire ainda mais sentidos quando empreendida de modo reflexivo pelos artistas, podendo ser mensurado por seus agentes as intenções e impactos em determinado espaço-tempo. Prosseguindo com a narrativa, Francisco Franciner Lourenço Lima revela que:

Recife, porquê assim o entorno de Recife tem a Zona da Mata, a região das usinas, de cana de açúcar, e tinha muito aquele pessoal chamado bóia fria né, gente que vem de vários lugares, não só de Pernambuco, mas de estados vizinhos, da Paraíba, Rio Grande do Norte, vão pra lá para trabalhar no eito, no porte de cana, mudou muito também, porque essa parte hoje está sendo feito por máquinas, na época dos anos 70, isso foi o quê, 76, essa experiência 76, 77 era, o pessoal trabalhava no eito mesmo,

⁷³ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

cada um com seu facão e queimavam a cana e depois eles iam pra dentro, eu lembro das pessoas brancas saíam negras, porque quando eles queimam a palha da cana e eles vão cortando aquilo ali, aquela tislá, o cara sai todo preto né de dentro do canavial, aí tinha muita luta por direitos né, por direitos trabalhistas né, e esse grupo ele atuava muito nesse sentido né, fazia parte do movimento de teatro amador, que foi um dos maiores movimentos políticos, artísticos, ou estético-políticos, porque o movimento de teatro amador tinha diversas temáticas.⁷⁴

Percebe-se que a experiência teatral do narrador nos anos de 1970, na cidade de Recife-PE, adquire contornos que marcam o seu vivido. Ao dizer que integrou um grupo de teatro ativamente político e militante das causas trabalhistas e humanitárias, o entrevistado faz questão de esboçar o seu olhar para com a realidade, deixando evidente que o caminho que guiava o coletivo teatral era o da luta. Pode-se afirmar, que o teatro por ele como uma instituição social dotada de possibilidades de atuação em múltiplos e determinados espaços-tempo, dialogando com as questões que emergem no âmago da sociedade. Ao eleger essa experiência singular para a continuidade da sua vida teatral, percebemos o valor simbólico que a mesma possuía para o narrador. Dando continuidade, Francisco Franciner Lourenço Lima destaca que:

Quando a gente começa a trabalhar aqui com a fundação do Arco Íris é que isso começa a se desenhar melhor, por conta que a maioria das pessoas de que eu consegui articular pra criar o grupo tinha um movimento, que era o movimento da igreja católica né, ligado as cebs. E era um pessoal assim muito politizado, então assim, a primeira, as primeira montagem do grupo foi assim sem nenhuma pretensão política. Na primeira montagem do grupo a gente criou o grupo e queria fazer logo assim, pra dar né, ciência às pessoas que tinha um grupo de teatro. A gente montou a peça chamada Mosquetão Casamenteiro, ela pareceu bem aquele casamento matuto, a trama era bem parecida, mas já no segundo espetáculo a gente já montou um espetáculo que foi “Que país é este?”, que era fragmentos, diversos fragmentos de textos, era como se fosse vários quadros, os personagens não era definidos por nomes, era ator 1, ator 2, ator 3, e assim era muita palavra de ordem mesmo, muitas questões do país naquele momento, em 1984, estávamos em transição da ditadura, era o período que tava finalizando esse período muito difícil na história, iniciava-se aí o movimento pelas diretas já, então muitos questionamentos, muitas manifestações, então isso foi, esse espetáculo foi como o primeiro mesmo né, o que foi definindo a estética, bandeira política do grupo, e aí foi quando eu começo a perceber que o que eu fazia lá atrás, o grupo tinha essa finalidade política, porque é um ato político você ir com uma caravana para bairros periféricos, pra frente de fábrica pra fazer espetáculo, e falava sobre movimento sindical, sobre ocupação de favelas.⁷⁵

De fato, a experiência anterior foi definidora para a construção das características políticas do narrador, influenciou diretamente na continuidade do trabalho, se mostrou como um impulsionamento para continuar fazendo uma arte teatral nesses moldes, preocupado com

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

o social, isto é, concatenada com os problemas da sociedade. No caso de Márcia Maria de Oliveira Lima temos uma trajetória diferente, vejamos o trecho:

O primeiro contato - ou profecias de minha mãe

Minha trajetória no teatro começou quase que por acaso. Minha mãe sempre me dizia, a cada peraltice minha, que eu fazia muita “arte”, que era muito “artista” e eu na minha inocência infantil, acreditei. Junte uma turma de amigos, porque teatro é uma Arte Coletiva! (essa premissa que eu só aprendi depois, eu já usava intuitivamente). Ou porque me sentia segura com os amigos, ou porque precisava de alguém para assumir os outros papéis, ou simplesmente para aplaudir no final, mas tinha que ter mais alguém! Lembro que eu sempre falava assim: “Vamos brincar de fazer teatro!” E elas: “E como é?” Eu também não sabia, mas dizia: “É como na televisão”. E passávamos horas brincando de fazer teatro-novela. Toda noite, nos encontrávamos, depois da novela das seis, para fazer teatro. O tempo foi passando, me afastei um pouco dessa turma, mas não da vontade de fazer teatro. Até que em 1988, quando fui para o 2º grau, o professor da disciplina de Técnicas Comerciais, chegou na sala dizendo que ia lecionar a disciplina de Educação Artística, para complementar a sua carga horária, mesmo que não tivesse domínio do assunto, afinal essa disciplina nunca foi levada a sério. A arte na educação era vista apenas como um momento para “entreter” os alunos. O que não é muito diferente hoje! Ele nos deu liberdade para experimentar vários segmentos artísticos. Dividiu a turma em equipes de 05 pessoas e nós deveríamos apresentar qualquer coisa. Toda semana duas equipes se apresentavam, de modo que no bimestre, cada grupo faria duas apresentações. Podia ser apresentação de poesia, música, desenho, teatro... Nossa turma foi sorteada logo para primeira semana. Eu trouxe um pequeno texto elaborado por mim, para aquela turma de amigas, e a equipe gostou muito. A apresentação foi muito legal, porque a esquete era uma comédia dessas de linguagem fácil, que faz o povo rir com facilidade. Todos gostaram, e teremos nota máxima. No meio do ano, veio para nossa turma um rapaz que já fazia teatro, o Acleilton Vicente. Confesso que fiquei um pouco cismada, com a presença dele. Achei que ele iria me criticar. Porque no fundo eu sabia que aquilo que fazíamos estava longe de ser teatro de verdade. Ele entrou numa equipe que se apresentava no mesmo dia que eu. Foi a apresentação mais difícil que já fiz. Justo neste dia, escolhemos fazer uma esquete que eu tinha visto num circo, há alguns anos atrás, que se passava num consultório em que o médico decidia a sua especialidade a partir da doença do paciente, ora era médico, ora era dentista, este médico entendia tudo errado! Eu fazia o médico. O Acleilton já estava pronto para sua apresentação que seria após a minha e sentou-se bem na frente. Eu estava muito nervosa! Minhas mãos suavam e o coração batia acelerado e descompassado! Porém, quando entrei em cena, nem o vi! Eu representava para a sala, como se estivesse num grande teatro! Olhava para o professor e ele estava rindo das piadas, todos da sala (e das janelas, pois vários alunos queriam assistir) pareciam estar se divertindo, até mesmo o Acleilton! Mal percebi o tempo passar! Todos aplaudiram bastante. Eu estava feliz, tinha feito uma boa apresentação. No final do ano, o Acleilton me chamou para entrar num grupo de teatro feito só por mulheres, chamado As filhas de Eva. Esse foi o meu primeiro contato com um grupo de teatro. (Revista Paiol Cultural, 2015, p. 14)

Compreendemos que o fio condutor da experiência de Márcia Maria de Oliveira Lima se deu desde a sua meninice a partir de descobertas e investidas em relação ao ato de representar, sendo alimentada no decorrer da sua existência o apreço pelo mesmo. O percurso destacado, repleto de encontros e trocas, foram crescendo no curso do tempo, oportunizando o

seu amadurecimento enquanto artista e conhecedora da sua realidade social. De acordo com o fragmento de memória a respeito da cidade de Russas-CE, José Dagoberto Alves faz o seguinte comentário: “Na realidade Russas é uma cidade muito conservadora, né? Acho que do Vale do Jaguaribe na minha opinião é a mais conservadora, mas através do teatro nós conseguimos politizar alguns setores de Russas”⁷⁶

Se por um lado, temos sujeitos que não observam e/ou defendem os valores conservadores, por outro lado, temos aqueles jovens, que por circunstâncias históricas específicas, elegem o conservadorismo como algo que precisa ser repensado e modificado. Ao se incomodar com essa questão em sua cidade, o mesmo atribui ao teatro a capacidade de desestruturá-lo neste espaço. O curto depoimento traduz a necessidade do depoente de fazer com que através do teatro novas formas de pensar politicamente sejam consideradas, nos levando a compreender que a gritante presença do que se convencionou a chamar conservadorismo corroborou para que esses artistas predispor-se a intervir em sua realidade.

Entendemos o conservadorismo como “uma disposição natural humana de preferir os hábitos e ferramentas experimentadas e ligadas à tradição” (SILVA, 2010, p.55). Na Ciência Política o mesmo está ligado “às idéias e atitudes que visam à manutenção do sistema político, contrapondo-se às forças inovadoras” (SILVA, 2010, p. 53). Não temos interesse em discutir os seus níveis na cidade ou quais seriam as nuances desse traço na mesma, mas, destacar o fato de que o conservadorismo da cidade se mostrou a chave de ativação para que novos olhares pudessem ser inculcados.

Assim, interpretamos que o reconhecimento desse traço pelo sujeito, permite elucidar que o mesmo conseguia fazer um diagnóstico da sociedade em que estava, identificando as forças que a regem, de maneira a trazer soluções, não imediatas, mas que poderiam engendrar um processo a seu ver positivo. Dessa maneira, em alguma medida, o teatro ganhou os espaços da cidade, inserindo-se em seu cotidiano, passando a interferir nas formas de pensar e agir da sociedade. É importante lembrar que o teatro possui uma natureza subversiva (PARANHOS, 2017), característica que não vai garantir que as forças conservadoras sejam plenamente abaladas, assim como nunca garantiu, todavia, consegue provocar dentro de um processo contínuo, a abertura de espaços para o convite à reflexão. José Dagoberto Alves afirmou que:

[...] nós conseguimos através do teatro politizar algumas coisas. Foi bom, despertou, ainda vejo uma cidade muito conservadora, muito ainda. Eu cheguei a ser secretário de cultura, assim como o Frank tá ocupando aquele espaço hoje. Do teatro russo

⁷⁶ José Dagoberto Alves, 56 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-CE, no dia 12/01/2022.

duas pessoas chegaram a ocupar a secretaria de cultura, eu cheguei a ocupar, o Frank tá ocupando hoje muito bem. Isso eu acho que desperta aquilo que a gente sonhava lá nos anos oitenta né. E hoje aos poucos está sendo colocado em prática.⁷⁷

A fonte oral nos permite acessar uma série de linguagens, que estão presentes nas expressões faciais, gestos, tonalidade da voz. Quanto a essa questão, percebemos o caráter bastante expressivo do entrevistado acima, mostrando-se abertamente contente pelo teatro ter dado alguns passos em direção a um dos objetivos determinados anteriormente. Compreendemos que a politização da sociedade russana, sem dúvida, tornou-se uma importante razão para a concepção da atividade teatral, para a existência e fortalecimento do engajamento artístico-político dos agentes envolvidos. Lembrando que através da escuta atenta, tornou-se possível perceber na tonalidade de voz do entrevistado, o vigor das palavras, sendo aumentada, amplificada a favor da necessidade da perpetuação do discurso político naquela realidade social.

Outro aspecto que identificamos e consideramos na análise, relaciona-se com uma característica notada na referida fala, a necessidade desses artistas de também estarem experimentando o poder, revelando que a inserção política está intimamente ligada ao alcance dos objetivos, ou seja, o uso do poder público como meio/ferramenta para se chegar a um fim, concretizar os seus sonhos, sejam eles vinculados ao engajamento artístico-político ou não. Nesse sentido, compreendemos que o exercício da máquina política, mesmo que enquanto no cargo de secretário de cultura, conferem a esses sujeitos uma aderência à pretensão de serem inseridos no poder instituído e buscar ou não os interesses individuais e coletivos a partir de dentro. Concordamos com Portelli ao afirmar que as “fontes orais contam-nos não apenas o que o povo fez, mas o que queria fazer, o que acreditava estar fazendo, e o que agora pensa que fez” (1997, p. 31). Por ser a memória uma elaboração presentificada, o sujeito caminha pelas curvas dos desejos e sonhos dos quais alcançaram ou não, colorindo as experiências passadas. Na sequência, José Dagoberto Alves coloca:

A nossa intenção na época era realmente o quê? O quê? A juventude tinha bandeira de luta né, educação livre e gratuita, toda a questão de lutar por uma universidade em Russas, lutar, nós queríamos um teatro municipal em Russas. Nós queríamos que a juventude lutasse por um profissionalismo né, pra sobreviver, ajudasse a família, tudo isso era o que a juventude sonhava na época. Tinha as bandeiras políticas que a juventude defendia, a gente achava que através do teatro por ser uma expressão, podia representar, e era muito vivo isso nos colégios, chegava, quando a gente visitava os colégios. O pessoal dizia - “Ah, chegaram os meninos do teatro, chegaram os meninos do teatro”. O pessoal dizia - “Chegou o curupira” né, eu fazia o curupira, o curupira era conhecido. Isso despertava o interesse pela juventude tanto pela questão cultural quanto pela questão política. E depois cada um de nós se filiar

⁷⁷ José Dagoberto Alves, 56 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 12/01/2022.

a um partido político, um único partido político que filiamos, e defender. A gente achava que tinha passado pelo grupo de jovens, o teatro, e uma coisa agora seria um partido político né. Onde algumas pessoas chegaram a se candidatar a vereador, como o companheiro Chaguinha né, que faleceu, que Deus o tenha, que era um grande artista. E outros não né. Isso eu acho que deu pra revolucionar alguma coisa da política de Russas através do teatro. Mesmo nenhum de nós ter chegado à cadeira lá na câmara, mas está lá a nossa luta e o nosso dedo mesmo com poucos avanços que está tendo.⁷⁸

O depoente sintetiza algumas das razões que serviam de base para o sentido do trabalho artístico e político desenvolvido, ao listá-los percebemos que o narrador possuía múltiplas motivações. A dimensão da luta pela ampliação das oportunidades de acesso à educação tinha por base o processo reflexivo com os quais esses agentes do teatro passaram, entendendo a educação como uma possibilidade de mudança real nas condições de vida dos jovens russanos.

O envolvimento com o teatro criou também a demanda por espaços de excelência para a atividade, uma vez que “é muito comum em qualquer lugar longínquo do interior do Brasil, onde não existe nenhum teatro na cidade os grupos locais [...] solicitarem um espaço alternativo, múltiplo, onde tudo se pode fazer e transformar” (SERRONI, 2002, p. 32). Pode-se afirmar que essa postura é atribuída a idealização ilimitada dos artistas, sendo considerada aqui um edifício teatral um espaço símbolo da arte de representar. Em nossa leitura, o desejo por um edifício teatral também baseia-se na necessidade desses agentes na transformação do espaço, reorganização do lugar favorecendo os interesses da cena cultural, assim como a intervenção na paisagem da cidade. Nesse sentido, pensamos ser o edifício teatral uma referência simbólica para a sociedade que o abriga, um lugar de memória importante na construção das identidades.

Seguindo as análises, identificamos que os artistas russanos tinham a necessidade de estabelecer através do teatro um diálogo com a sociedade, procurando estimular os interesses no que tange às questões culturais e políticas, tendo como intenção atingir os sujeitos e instruir os olhares, convidando a sociedade para a reflexão. O objetivo era que a sociedade pudesse se apropriar das possibilidades que o teatro oferecia, para que a sociedade se posicionasse de maneira distinta no mundo. Para os artistas, a linguagem teatral quando imbuída do seu caráter crítico e reflexivo, fosse capaz de estimular os russanos a buscarem não apenas os seus direitos, mas as melhorias para as suas vidas. Vale lembrar que antes de serem artistas, os mesmos são cidadãos que lutam pelo desenvolvimento da sociedade.

⁷⁸ Idem.

Retomando a dimensão comentada anteriormente, alguns desses artistas empenharam-se na tentativa de ocupar o poder para fazerem parte do sistema instituído, evidenciando que este esforço parte de interesses políticos cimentados no decorrer das influências, principalmente, no partido político em que atuavam. A intenção de estar à frente e agir a partir do poder instituído, revela-se como uma extensão do “eu político” desses artistas, procurando reorientar ou não os planos para a sociedade a partir dessa posição. As articulações e direções que esses artistas buscavam tomar, permite inferirmos que estes se viam reconhecidos como capazes de atuar mais diretamente a favor da comunidade, além de também propor iniciativas que pudessem favorecer o campo artístico que pertenciam.

Seguindo a narrativa, Maria José de Oliveira Lima Silva salienta que:

A gente discutia algumas coisas políticas, alguns pensamentos lá nas nossas reuniões, mas tínhamos bem nas nossas cabeças, éramos contra os patrões, contra o coronelismo, a gente na época, bem muito recente, contra o militarismo, apesar do Frank ser militar, a gente tinha essa visão. É, a questão dos militares mesmo, do período militar, contra essa questão da manipulação da mente das pessoas, e esse coronelismo aí, que eram os coronéis até a eleição do Jereissati, até era coronel, coronel, ou indicado por coronel, e aí a partir do Jereissati deixou de ser o coronel, mas nós éramos contra o coronelismo. A gente tinha uma história contra, não era contra o partido em si, o partido político, nós éramos contra a o que até hoje somos, essa, como que eu posso falar? Esse abuso dos grandes contra os pequenos. Esses desmandos dos grandes contra os pequenos. Então, nós éramos, a gente achava que os pequenos se reunissem, a maioria, a massa, se a massa soubesse se reunir, esclarecer, a gente para de ser massa de manobra. Então, era isso que a gente vinha tentando fazer, essa era a nossa política da época. E tinha o Acleilton Vicente muito esclarecido né, batalhador, pra frente, acho que você não conheceu, foi meu aluno, meu orgulho.⁷⁹

A indocilidade e a busca pelo confronto em relação às forças que oprimem a sociedade dão o tom motivacional para a vivacidade do engajamento artístico-político. Para tanto, acrescentamos que essa entrevista adquiriu, nesse momento, uma determinada entrega, empenho e vigor, pois identificamos através da linguagem manifestada pela entrevistada, que o corpo e a voz simultaneamente ecoavam ferozmente. Percebe-se que a denúncia ganha espaço no relato, a subjetividade da narradora ecoa em um lugar de protesto aos desmandos de um grupo menor contra um grupo maior, porém, mais vulnerável economicamente. Há que se considerar que “a força do capital aliada ao discurso neoliberal de investimentos e riquezas transnacionais por meio da idéia de globalização tenta a cada dia tornar as pessoas mais aptas ao trabalho excessivo e menos predispostas à reflexão.” (COSTA, 2011, p.7) Fica evidente que a intenção da depoente é que o teatro possa exercitar uma linguagem que viabilize os

⁷⁹ Maria José de Oliveira Lima Silva, 60 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 12/01/2022.

sujeitos a se colocarem de maneira atuante dentro de seus contextos, rompendo com as imposições frequentes.

O *modus operandi* se caracteriza pelo trabalho de conscientização, elemento basilar para a entrevistada acima e os demais. Esse traço bastante retroalimentado nas entrevistas remete para o fato desses grupos teatrais amadores terem caminhado a passos mais ou menos largos para a produção de uma arte comprometida com o engajamento e militância.

[...] mais do que “recolher” memórias e performances verbais, deve provocá-las e literalmente, contribuir com sua criação: por meio da sua presença, das suas perguntas, das suas reações. [...] A “entre/vista”, afinal é uma troca de olhares, é um gênero multivocal, resultado do trabalho comum de uma pluralidade de autores em diálogo. (PORTELLI, 2010, p. 20)

Para o entrevistado construir a sua memória, faz-se necessário que o entrevistador o instigue, provocando e trazendo a tona os questionamentos necessários e nesse caso, especialmente, ao longo de todas as entrevistas, procuramos destacar e levantar as questões que trata desse engajamento, que inclusive algumas interferências realizadas possibilitaram ascender memórias fora do curso das perguntas.

Maria José de Oliveira Lima Silva continua em seu discurso elegendo os fatores propulsores do engajamento artístico-político dos artistas: “O nosso foco era esse, era resgatar, era trazer, era engajar essa juventude nessa parte teatral em busca dos seus próprios direitos, enfrentando assim, “Ah, no teatro eu posso falar o que eu quiser, palavrões inclusive”. Assim, um aspecto importante que caracteriza o engajamento artístico-político manifestado nesse processo pelos grupos teatrais russanos, o uso do mecanismo de atração de sujeitos para também se tornarem produtores de arte.

Esse movimento está atrelado a necessidade desses grupos teatrais de estarem aglutinando um número maior de sujeitos para o desenvolvimento das atividades, que se configura como um mecanismo de manutenção e de sobrevivência. A ação expressa a intenção de afetar a sociedade de alguma maneira através do teatro - como alguns coletivos teatrais aspiram fazer - atraindo também, a fazerem parte do projeto artístico-político empreendido.

Seguindo essa lógica, notamos que a aparente intenção de conquistar os sujeitos a se envolverem nas atividades dos grupos teatrais, resulta na ampliação das relações sociais desses artistas, possibilitando aos recém chegados a também fazerem ecoar suas visões de mundo e pontos de vistas construídos, inseridos em um novo espaço, que possibilita o deslocamento dos olhares e perspectivas pré-estabelecidas. Nesse sentido, o teatro também

adquire uma dimensão libertária, da manifestação do eu, do exercício da autonomia dos agentes sociais e de suas capacidades inventivas. Continuando a discutir as motivações que levaram esses artistas ao engajamento, Maria José de Oliveira Lima Silva continua:

Eu acho que o que nos levou, o que nos sustenta inclusive até hoje, e o que me sustenta até hoje permanecer na luta, eu acho que essa resistência mesmo aos desmandos, mesmo, essa coisa mesmo quando eu falo é a pirâmide social, não consigo aceitar que 5% da população mande na base enorme que a sustenta. Eu não consigo, é uma coisa social mesmo, que é essa resistência, aquela mulher do piolho. “Eu não me calo, não me calo. Não vou calar”. O que nos impulsiona pra frente, é essa vontade mesmo, de enfrentamento mesmo, essa teimosia. A gente mesmo, a sociedade, através da conscientização, através dessa batalha mesmo que você conseguir alguma coisa, que você vai ser alguém. Eu acho que é isso que nos impulsiona, a nossa resistência é a própria resistência do “não”. É aquilo, nós resistimos pra aprender a dizer “não”. Para os 5% dizer “Você vai fazer isso que a sociedade quer?” “Não, a sociedade vai ser assim para os ditames, nós somos assim completamente fora. Nós somos a desordem”. (Risada). A gente vai no contrafluxo dos que falam “sim”, ou que nem perguntam, a gente vai nesse contrafluxo. Eu acho que é isso que vai nos levando.⁸⁰

Pode-se dizer, que o relato de memória acima ganha uma amplitude transgressora, na medida em que intensifica o discurso anterior, nos levando a interpretar que o ato de resistir é a chave de ativação do engajamento. Nota-se, que uma das motivações que justificavam o engajamento era a luta pela massas e contra a subserviência dela. Além do que, percebemos que a narradora explicita que o caminho incitado pelo coletivo teatral era o do contrafluxo, desviando da trilha que gerava imposições e abusos do discurso hegemônico. É importante assinalar, que ao emprestar os seus esforços na luta a favor das massas desprivilegiadas, o coletivo teatral se coloca na sociedade enquanto um locus gerador e multiplicador de ideias, ideologias e visões de ser e estar no mundo. Assim, fica visível que o engajamento exercido pelo grupo teatral estabelece um discurso inconformista, que procura desmontar as imposições sociais instituídas, assim como descaracterizar o servilismo comumente praticado na sociedade.

O teatro é supra-real. O pequeno ritual da encenação, celebrado com uma modesta dose de competência, pode emprestar aos acontecimentos uma dimensão diferente, uma realidade mais direta. E a força concreta e tangível, que uma encenação exerce sobre os espectadores que a ela assistem, devemos acrescentar o seu papel simbólico sobre aqueles que dela ouviram falar (BENTLEY, 1969, p. 162).

O teatro de fato possui uma força capaz de atingir diferentes sujeitos, o que não significa que isso seja plenamente alcançado. Ao emprestar visões de mundo, representações do mundo social, a arte teatral convida o público a problematizar suas vidas e olharem para a

⁸⁰ Maria José de Oliveira Lima Silva, 60 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 12/01/2022.

sociedade de uma maneira mais reflexiva, mas esses esforços podem não terem impacto para determinados indivíduos. O singular é apreendido ressignificando a linguagem teatral, as ressignificações são construções livres, cambiantes e produtoras de sentidos. Assim, estamos diante de dois grupos teatrais que se empenham em exercitarem o potencial vigoroso que o teatro adquire.

Assim, entendemos que tratava-se de uma arte indócil, geradora de inconformidades e discursos contra-hegemônicos, que incitava o indivíduo a não sujeitar-se ao poder instituído, mas frequentemente questioná-lo, persistindo na busca dos direitos fundamentais aos mesmos. Francisco Franciner Lourenço Lima elenca algumas lutas que visualizava como pertinentes a serem empreendidas/defendidas pelos grupos teatrais nos quais participou:

Fazíamos manifestos políticos que refletiam nas nossas poéticas e estéticas. Tínhamos bandeiras de um movimento potente que lutava por liberdades, contra o autoritarismo, o capitalismo selvagem, o imperialismo Norte Americano, contra o colonialismo e a favor de uma América Latina Livre.⁸¹

Pelo fato do país ter assistido a uma profunda derrocada da liberdade em período de extrema exceção, os grupos teatrais amadores tinham como uma de suas defesas a mesma, haja vista a sua importância para a condição humana, não por acaso a ideia de liberdade atravessa muitas das falas, uma vez que uma das motivações era o seu alcance real, assim, as razões para o engajamento partia também da necessidade da juventude lutar e responder ao autoritarismo de governos e instituições de poder, ao capitalismo desenfreado que tinham como vítimas as massas, como também, a expansão e domínio do imperialismo e colonialismo contemporâneo. Assim, o esforço de reconstruir a história de engajamento desses grupos teatrais parte da premissa necessária de entender a sua dinâmica neste processo, inclusive demonstrando a sua importância para os sujeitos.

Por fim, chamamos atenção para o fato dos grupos teatrais amadores estarem de uma maneira ou de outra, dispostos a não apenas incitar as críticas ao sistema instituído, mas assumindo de forma profunda as defesas também, ressaltando aqueles por quem estavam lutando, ou seja, defendendo os interesses. O teatro é entendido na perspectiva dialógica, oportunizando a sociedade o contato com o teatro crítico, capaz de propor representações para a construção de uma consciência viva.

⁸¹ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

3 2º ATO AS CORES DO ARCO ÍRIS: DESCORTINANDO O SEU PROJETO ARTÍSTICO-POLÍTICO

3.1 Colorindo o céu: o primeiro grupo de teatro russano

Acho que o Arco Íris foi a origem de tudo, né, aqui. Foi o primeiro grupo. Era um pessoal muito bacana.⁸²

A cidade de Russas-CE, no dia 16 de março de 1984, ganha o seu primeiro coletivo teatral - o Arco Íris - fundado por jovens⁸³ oriundos das CEBS, que tinham em suas veias não apenas a disposição artística, mas também, a política. O agrupamento artístico, sem dúvida alguma, representa, para a sociedade que a abrigou e para os sujeitos que estiveram envolvidos na sua existência, um determinado pioneirismo. Antes mesmo de ser lembrado por suas características e realizações, passa a ser recordado por ser o primeiro a empreender atividades em grupo na cena teatral russana, ou seja, precursora dela, como indica a epígrafe. Esta incisiva rememoração deriva da vontade de construir sua identidade em torno desse fato.

O grupo teatral também serviu de parâmetro, conscientemente ou inconscientemente, para as organizações teatrais que surgiram em seguida, seja na intenção de se igualar ou diferenciar-se do mesmo. A criação de um coletivo teatral, de modo geral, comporta interesses múltiplos, em nada tem de ingênuo, o Arco Íris por exemplo, surge com a pretensão de conciliar o interesse pelo teatro e a vontade de expressar-se politicamente. O próprio termo Arco Íris denota a ideia de esperança e expectativa por um mundo melhor, mais distante da tempestade cinzenta vivida durante a Ditadura Militar, tal positividade foi influenciada pelos diversos movimentos de base da Igreja Católica, que estiveram presentes na cidade. Assim como, também, o termo está intrinsecamente ligado ao entusiasmo dos jovens, em que as cores dão o tom de vivacidade, simbolizando o desejo de atuarem através da arte.

Sobre o período em que surge o grupo teatral Arco Íris, o narrador em questão tem a dizer que:

[...] nós começamos a atuar mais, praticamente no pós ditadura, então assim, o Arco Íris ele surge em 1984. 84 já tá finalizando esse período né, já começa os movimentos aí pela constituinte, e como a gente tá numa cidade de interior, não sofreu muito como os grupos que estavam nos grandes centros, Fortaleza, nós temos colegas aqui de Fortaleza que foram presos, que foram torturados, peças que foram censuradas. Pernambuco a mesma coisa, a gente chegou a fazer espetáculos, ter um cordão de isolamento policial ali, a gente tá fazendo e ter cordão de policial ali, e a gente esperando qualquer hora eles parar tudo e descer o cacete né, na galera né.

⁸² Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

⁸³ Era um grupo relativamente numeroso, totalizando 25 jovens.

Então assim, eu vivi esse momento muito assim sem muita noção do geral do que estava acontecendo, mas aqui a gente tá numa cidade de interior, então assim não tinha muito isso. Tinha assim, essas coisas elas criam uma mentalidade nas pessoas né, de taxar o artista, então assim, é uma das formas de você calar, você criar determinados preconceitos com relação ao artista. Então, a gente enfrentou muito isso, de que a gente era vagabundo, as meninas ou eram lésbicas ou eram prostitutas, os homens eram homossexuais, e não sei o quê, era homossexual, maconheiro, então eram esses pejorativos que... [...] esses preconceitos que foram construídos nesse período de repressão.⁸⁴

Percebemos, que mesmo nascendo em um momento delicado, ainda, para a manifestação de toda e qualquer arte que fosse contestatória, o Arco Íris⁸⁵ não sentiu em termos diretos os impactos corrosivos do sistema instituído pela Ditadura Militar - esta que já estava ensaiando o seu fim. No entanto, pode-se dizer, que os efeitos estão neste caso relacionados aos julgamentos preconceituosos de parte da sociedade, que ousava em dizer o que seria o outro, sem ter com isso responsabilidade. Essa ação/atitude é oriunda de um pensamento que foi bastante disseminado no momento histórico em questão, assim como em outros momentos da história, sendo algo que ainda permanece em nossa sociedade. É recorrente, também, que grupos artísticos passem por esse tipo de estereótipos⁸⁶, devido aos imaginários produzidos historicamente, o que atrapalha, quase sempre, o andamento da atividade. Essas atitudes, são geralmente respondidas na própria obra de arte, na produção de contradiscursos que abalam as estruturas da sociedade.

O Arco Íris surgiu devido a preocupação em despertar o interesse dos sujeitos no desenvolvimento de uma atividade que fosse satisfatória e que cumprisse uma função social, sendo portadora de um conteúdo político. Evidencia-se no contato com as fontes dessa pesquisa, a importância das influências da CEBS, FESTA e posteriormente o PT, que ao atuarem como engrenagens, colaboraram diretamente, para a lapidação da cena local.

Além disso, precisamos considerar que: “A história teatral russana teve seu marco inicial em 1984 com a criação do Grupo Teatral Arco Íris, que levou a participação de Russas aos festivais mais importantes do Ceará.”⁸⁷ A partir da análise do documento⁸⁸, apontamos que o reconhecimento por parte de membros do grupo teatral Oficarte revela uma “verdade” estabelecida entre a classe artística, que seria o fato de o Arco Íris ter representado durante um

⁸⁴ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 31/03/2017.

⁸⁵ É importante que seja dito, que o grupo de teatro fala de um lugar do mundo, ou seja, fala de dentro da sua realidade local acima de qualquer coisa, fala primeiro do seu “interior”, para depois, situar o contexto nacional.

⁸⁶ Na cena artística, a propagação de estereótipos faziam inibir sujeitos que poderiam se filiar ao grupo de teatro.

⁸⁷ Joana; Flávio; Márcia. Paiol Cultural: OFICARTE 15 anos, 2005.

⁸⁸ O documento refere-se a um material comemorativo (referente aos 15 anos de existência da OFICARTE), o mesmo possui cunho histórico, sendo, na maioria das vezes, caracterizado aspectos da trajetória do coletivo teatral e da história teatral russana de forma mais abrangente. Os responsáveis pelos manuscritos são os integrantes do grupo teatral oficarte.

tempo a arte produzida na cidade de Russas-CE para fora dela, nos encontros considerados fundamentais aos mesmos, os festivais. Assim, a participação nesses festivais fortaleceu, sem dúvida, a sua cena teatral.

O grupo teatral, analisado, não deixa de ser, essencialmente, uma instituição social, que brota na sociedade encenando as formas de viver no mundo social, os devires possíveis, bem como, a capacidade de afinar o olhar para este meio social, dotado de certa criticidade. No entanto, embora tenha essa capacidade, esse aspecto não garante que o teatro exerça tal influência sobre os indivíduos, cabendo aos mesmos escolherem se desejam utilizar a experiência e apreciação estética como instrumento para pensar socialmente. Consideramos, portanto, que por ser o primeiro coletivo teatral desta espacialidade, tratava-se de uma iniciação, algo novo para aquela realidade. Logo, inferimos que o entendimento da sociedade acerca das atividades empreendidas pelo Arco Íris foi processual, estabelecendo-se e ganhando forma no percurso do próprio amadurecimento do mesmo.

Ao insuflar vida ao teatro e tê-la enquanto experiência social, a organização teatral enfrentou o desafio de exercê-la em um espaço que até então, não tinha uma experiência intensa com a manifestação artística em questão, mas a partir de seus esforços, começou a ensaiar a fabricação de uma linguagem que pudesse se comunicar com a sociedade de maneira sensível. Além disso, a produção dramatúrgica local começou a ser exercitada/elaborada com o Arco Íris, que buscou produzir algo próprio, específico do coletivo teatral, que traduzisse os seus interesses e os aspectos do momento histórico vivido, assim como, os traços identitários do lugar que se escreve. Assim, entendemos que a dramaturgia atravessa as dimensões sensíveis dos sujeitos e do tempo em que ela é produzida, produzindo sentidos. Sobre o surgimento do grupo de teatro na cena russana, José Dagoberto Alves diz:

[...] Dentro do CJC tinha o Chagas Basílico, já falecido. [...] E ele era da CJC, e era do Arco Íris. E tinha um outro amigo meu que era o Haroldo, Haroldo Silva, Amarildo, esses aí que foram os fundadores junto com Bosco né, foram os fundadores. Aí baseado nisso a gente fazia. Assim, **o teatro seria uma forma da gente expressar a vontade política do momento**, aí fomos pro Arco Íris. Através disso foi que a gente ingressou no grupo teatral Arco Íris. [grifo meu]⁸⁹

O depoimento indica que o nascimento do Arco Íris se deu através da vontade de fazer ecoar um posicionamento político, isto é, sobreveio da disposição dos sujeitos de estarem exercendo uma atividade em que fosse possível a transmissão de uma mensagem política à sociedade. Nota-se, que o grupo católico tem um sentido relevante em sua trajetória, pois foi

⁸⁹ José Dagoberto Alves, 56 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 12/01/2022.

através dele que tornou-se possível a formação de uma consciência política e o compartilhamento de vivências junto a aqueles que estavam ali. Ao explicitar os nomes de alguns dos integrantes envolvidos no projeto que ganhava vida, o depoente coloca no centro do processo, o elemento humano responsável pela sua condução, os sujeitos pelos quais atuaram como construtores de um corpo social. Para além dos nomes, temos reunidos desejos, sonhos, interesses, ideologias, pontos de vista, subjetividades, que ao se encontrarem fundam algo muito maior do que um grupo de teatro, fundam uma ideia, ou melhor, ideias. Dessa forma, “a memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra [...] em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes” (POLLAK, 1989, p.9).

Não podemos perder de vista, que o Arco Íris constituiu-se a partir das relações sociais que foram estabelecidas entre os sujeitos, que estavam inseridos em redes de sociabilidades que permitiam o seu arranjo, ocorrendo identificações recíprocas, de modo que “a identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal” (HALL, 2000, p. 106). A iniciativa de fundar um coletivo teatral representou o esforço de buscar outras formas de satisfação, fazendo com que seja alimentado o desejo pela arte e pela política. É bem verdade, também, que a ação de se aventurar em uma nova experiência social, dá-se pelo fato da própria experiência proporcionada pelas CEBS não ser mais suficiente para apetrechar os envolvidos. Assim sendo, o surgimento do Arco Íris derivou da necessidade de aprofundar as experiências sociais, os processos criativos e de reflexão.

Convém salientar, assim, que até o momento, os sujeitos apenas conheciam as simplificadas esquetes encenadas, quando o Arco Íris foi concebido, ampliou-se as possibilidades de uso da linguagem teatral e afunilou as questões políticas já discutidas. Os horizontes se alargaram após a fundação do grupo de teatro, possibilitando os seus agentes experimentarem novas experiências. Em relação a esses sujeitos, Francisco Franciner Lourenço Lima revela que se tratava de:

[...] um pessoal que era muito engajado no que eles faziam, **pessoas de muito talento. O grande problema que eu via no Arco Íris era a falta de visão mesmo, de achar que teatro não precisa fazer tanto treinamento.** Para uns grupos não precisa, a opção que eu fiz, está no tipo de teatro que eu faço, né. (Grifos meus)⁹⁰

⁹⁰ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

Percebemos, que em meio ao depoimento, a ideia de talento aparece muito expressivamente, mas inferimos ser ela uma construção social que se apresenta com frequência no campo artístico. Muitas vezes a mesma é utilizada para suplantar exigências, justificar situações e sobrepor-se ao sujeito. A dimensão do talento se manifesta através da engenhosidade cotidiana, está presente em nossa sociedade, principalmente, enquanto discurso de convencimento. Assim, os membros do Arco Íris, sempre que tem a oportunidade, reafirmam o caráter talentoso da equipe, das suas genialidades, construindo uma memória coletiva e social em torno desse fato. No entanto, torna-se também importante, entender que “com frequência nos deparamos com a ideia de que a maturação do talento de um ‘gênio’ é um processo autônomo, ‘interior’, que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão.” (ELIAS, 1995, p. 53), sendo na verdade, um processo oriundo do meio social e das relações sociais obtidas por esse sujeito. Elias (1995) utiliza o exemplo de Mozart para inculcar a ideia de que trata-se de um fenômeno social e não de uma manifestação divina ou sobrenatural, que fogem a explicações racionais.

O narrador que depois veio a fazer parte de outro grupo de teatro, ao rememorar o grupo de teatro Arco Íris e os colegas com os quais contracenou, teceu o elogio ao talento, ao lado da crítica aos mesmos por não se empenharem o suficiente nos treinamentos de ator, segundo seu ponto de vista, ambas propositadamente dispostas uma ao lado da outra. Compreendemos que o discurso parte do esforço do sujeito de demarcar o funcionamento da atividade teatral, principalmente na cidade de Russas-CE, estabelecendo as diferenças, especialmente entre o Arco Íris e a Oficarte, realçando um juízo de valor, que costuma estar presente em todo campo, inclusive no campo artístico.

Vale lembrar que tal conceito é fruto das elaborações de Pierre Bordieu (1996), na qual trata o campo como um espaço no plano simbólico, onde ocorrem lutas por representações, disputas em torno do estabelecimento de regras, normas, valores e etc, ocorrendo também a busca pela legitimidade do fazer teatral. Dessa maneira, no campo artístico ocorre esse tipo de disputa de poder, os sujeitos movimentam-se de formas diferentes para expressar-se e evocam os elementos de classificação, legitimação, no empenho em denominar o que seja ou o que representa o outro na cena artística.

Recorremos a Angela Materno (2003) que nos faz uma importante constatação a respeito do teatro:

No caso específico do Brasil, o desconforto em relação à teoria parece associar-se, por um lado, ao culto da personalidade, do talento, do gênio nato, e, por outro, à consequente desvalorização do trabalho, que se manifesta, no país, sob as mais variadas formas, inclusive nessa autossuficiência da intuição e da genialidade, tantas vezes preconizada. (MATERNO, 2003, p. 38)

Ainda sobre o depoimento oral, acrescentamos, que a valorização de sua memória a respeito da suposta ausência de dedicação a treinamentos básicos por parte de alguns dos membros do Arco Íris, nos mostra a decepção do narrador, embora esteja presente o apreço e o reconhecimento aos mesmos. Interpretamos, também, que o louvor ao talento tenha suplantado a busca pela teoria e estudo, pelo trabalho, em alguma medida, pelo grupo teatral Arco Íris.

No entanto, é graças ao Arco Íris que teve início, no espaço em questão, o amadurecimento de uma linguagem artística que se permitiu ser criticamente política, abertamente problematizadora. Embora nesse momento, essas características fossem muito evidentes, o grupo de teatro buscava assim, paulatinamente, a sua identidade. Sobre este conceito, concordamos que:

“[...] as identidades são, pelo seu lado, um outro campo de pesquisa para a História Cultural. Enquanto representação social, a identidade é uma construção simbólica de sentido, que organiza um sistema compreensivo a partir da idéia de pertencimento. A identidade é uma construção imaginária que produz a coesão social, permitindo a identificação da parte com o todo, do indivíduo frente a uma coletividade, e se estabelece à diferença [...] é relacional, pois ela se constitui a partir da identificação de uma alteridade. Frente ao eu ou ao nós do pertencimento se coloca a estrangeiridade do outro” (PESAVENTO, 2005, p. 89-90)

Nesse sentido, ao tomar a identidade enquanto uma representação social, uma construção de sentido da sociedade, bem como dos grupos sociais aos quais a ela fazem parte, encara-se a sua elaboração como sendo necessária para manter a coesão, funcionamento e continuidade do grupo de teatro ao seu tempo. Assim como, indica, que ao ser elaborada exprime a vontade de estar naquele grupo, de pertencimento a aquele coletivo. O mesmo esteve durante o período, buscando elementos que contribuíssem para a sua identidade, criando relações de pertencas e unicidade. Mas vale ressaltar que “[...] a identidade é realmente algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não é algo inato, existente na consciência no momento do nascimento.” (HALL, 1999, p. 38).

Longe de ser um projeto de mero entretenimento, a criação do Arco Íris pautou-se na ideia de ampliar os espaços de discussão, no âmbito das atividades culturais e políticas. Emergiu na tentativa de articular-se e propor à sociedade novas formas de compreensão do mundo. É justamente em busca da transformação que pensou agir o Arco Íris, exercitando a conscientização dos sujeitos envolvidos no processo e da sociedade russana.

À luz dessa reflexão, conseguimos enxergar que diante do quadro político-social, o Arco Íris passou a orientar as suas atividades de forma engajada com a realidade, fundando

discussões pertinentes ao momento vivido, cuja preocupação era especialmente com as massas. Outro ponto que vale destacar é a postura pela qual os membros se submeteram ao tornar o Arco Íris um projeto possível, pois, negaram-se a conduzir uma prática artística descomprometida com a realidade, sendo o teor político, uma de suas principais características. Considerando, portanto, que “não somente as manifestações teatrais se nutrem da sociedade e seus indivíduos para se concretizar, como também estes podem incorporar metáforas do palco (dramatização, performance, teatralidade etc.) na sua vida cotidiana” (GARCIA, 2019, p. 119).

Nesse sentido, pode-se afirmar que o aparecimento do Arco Íris na cena teatral russana foi muito importante para estabelecer/inculcar a necessidade de se pensar socialmente, produzindo em seu bojo representações sociais do real, que não ignoram, nesse caso, as problemáticas presentes nele. Lembrando que o grupo teatral participa do processo de construção desse real. Ao começar suas atividades teatrais, o grupo de teatro está interessado em despertar a dimensão política, explorando o seu espectro em toda a sua complexidade. Ressalta-se ainda, que as figuras que encabeçaram o agrupamento artístico, buscaram também, ocupar um espaço na política pública.

O surgimento do Arco Íris é fruto de uma série de investidas, que estão situadas no plano tanto da cultura, quanto da política, revestidas de intenções e projeções com o trabalho teatral. No entanto, investigá-lo nos revela que a sua intensificação fora em graus diferenciados, nem sempre consensuais. Para tanto, o mesmo tornou-se referência em relação ao engajamento artístico-político na cena teatral russana, não apenas pelo pioneirismo, mas pela intensidade do trabalho desenvolvido.

De todo modo, apontamos, também, que embora não seja possível negar tal expressividade, precisamos considerar que as condições em que surgiram o coletivo teatral foram favoráveis a uma atuação política mais intensa, devido ao seu tempo, onde estava muito fresco as questões ideológicas e estava acontecendo alguns dos processos importantes ocorridos nesta década, já citados no capítulo anterior, fatores que influenciaram nas formas de pensar e produzir teatro. A germinação de grupos teatrais sobremaneira ideológicos, era realidade em várias capitais e cidades do interior dos Estados. O conteúdo ideológico expresso nas mesmas são representações, que interessam e muito os pesquisadores, principalmente, os historiadores. De toda maneira, torna-se crucial sublinhar a importância do Arco Íris para a produção de uma arte engajada nesse espaço.

É por essas e outras razões, que trago a construção dessas experiências engajadas, não que seja a única característica que merece ser narrada, mas por visualizar nesse terreno, em

grande medida, um enorme potencial investigativo, encontrando na ação humana uma pluralidade de maneiras de representá-la, de forma que intencionamos retirar da penumbra essas manifestações. Não é por acaso, que elegemos o mesmo na tentativa de elucidar as questões que nos inquietam. Recorrendo ao arquivo que se refere a uma fonte jornalística produzida internamente, que diz:

“Transformando o tédio em melodia. Quem me dera ao menos uma vez acreditar que o mundo é perfeito e as pessoas são felizes...” Carlos Drummond de Andrade.

Não dá mais. Não está escrito em nenhum jornal, mas sentimos o cheiro longínquo da podridão da sociedade capitalista. Não tem jeito. Mesmo que o chato Cid Moreira⁹¹, entre Plim-Plins de bobo, anuncie que o próximo Governo vai dá certo "tem que dá certo" sabemos que no frio do concreto, nos escuros evidentes da cidade, negros são presos por serem negros, jovens por serem jovens, artistas por serem artistas. Vamos organizar nosso bando de milhões e fazer a vida bela, o mundo como queremos, as noites livres, os dias leves, a fartura para todos, a pobreza somente em dicionários, o racismo, o machismo e tudo mais que divide e oprime, que reprime, fazer de tudo isso uma página velha no lixo da história.

Pois a juventude, o negro, o artista e etc..., ao derrubar o muro de Berlim, assumiu o compromisso radical, a denúncia a todos os arrogantes que nos desprezam, pois afirmam que a sociedade é de mel; Pois cada jovem sabe a dor e a delícia de ser o que é, e foi pensando nisso que em 16 de março de 1984, começamos um grande desafio que é fazer teatro e fundaram o GRUPO TEATRAL ARCO ÍRIS, que já chegou a brilhar nos palcos cearenses representando nossa cidade em vários eventos culturais, seja através de festivais, apresentação ou simples reuniões que levou o amadurecimento desses jovens, que está tentando levar através do movimento cultural de nossa sociedade imposto pelo o sistema capitalista.

"Pois o mundo é um palco, e as pessoas são os atores". William Shakespeare.

Dagoberto Alves
Arco Íris. (Jornal da Oficarte, 01 de outubro de 1990, p.2)

Ao analisar o trecho escrito por Dagoberto Alves, membro do Arco Íris, o que nos chama atenção, inicialmente, é a escolha por Carlos Drummond de Andrade e William Shakespeare, respectivamente, para abrir e fechar o depoimento. Sendo escolhidos dois poetas, onde o último, é também dramaturgo. A poesia é mesmo um gênero muito presente no teatro e apreciado pelos artistas, sendo indelével sua contribuição para a linguagem teatral. Foram elegidas passagens que estão relacionadas ao mundo social, assim como, a forma como é percebida por quem o escolheu. No primeiro, está presente uma ilusão romântica do mundo, um patamar inalcançável na sua plenitude, mas sempre vislumbrado, principalmente, por artistas. Essa visão não deixa de se configurar uma utopia⁹². No segundo, temos uma

⁹¹ Cid Moreira nasceu no dia 29 de setembro de 1927, em Taubaté-São Paulo. Tendo sido jornalista, locutor e apresentador. Na época em questão, o mesmo estava a frente do Jornal Nacional, na Rede Globo de Televisão.

⁹² Concordamos com Jacques Rancière (2009, p. 61) que nos fala da dupla significação intrínseca a utopia, primeiro por ser “o não-lugar, o ponto extremo de uma reconfiguração polêmica do sensível, que rompe com as

representação do mundo social como um extenso palco, tablado, que performam os sujeitos, atores no plano simbólico. É comum tal associação na esfera teatral por parte dos artistas. As escolhas possuem um significado para Dagoberto Alves, onde podemos supor que o mesmo enxerga as fragilidades do mundo, sem, no entanto, deixar de sonhar, que este mundo possa mudar. A dimensão crítica do primeiro poema remete para o segundo na medida em que esses atores, nós, sujeitos, podemos transformá-lo, talvez, não completamente, mas de formas pontuais e simbólicas.

Quanto ao escrito de Dagoberto Alves para o jornal da Oficarte, sendo este entendido como um lugar privilegiado de fala, para além dos tablados, onde os sujeitos de Russas-CE poderiam se expressar como quisessem, podemos logo no primeiro parágrafo perceber que o mesmo constrói o seu engajamento apoiado em uma perspectiva anticapitalista, demonstrando determinada repulsa pela sociedade que se desenrola nesse período, lembrando que este além de sujeito atuante no mundo social, é também espectador dos processos sociais que nela acontecem. Ao observar a partir de sua lente os dilemas presentes na sociedade, o sujeito em questão intensifica a sua crítica à sociedade capitalista, citando inclusive o Cid Moreira e a Rede Globo de Televisão, que corroboram ao seu modo de ver, para a “amenização” da situação do país, dando uma nova roupagem. A crítica se acentua quando o mesmo elenca os sujeitos marginalizados, bem como a situação deles nesse país. A defesa pelo negro, jovem e artista coincide com as suas próprias características, não que seja um fator determinante, mas apenas algo que contribui simbolicamente para a sua luta. Além disso, podemos perceber que o autor convoca a sociedade para o enfrentamento da pobreza, do racismo e do machismo de maneira incisiva, organizada, buscando as liberdades existentes. A ideia de liberdade aparece com frequência nos discursos dos artistas trabalhados. Fica claro, também, que o autor exercita uma linguagem de protesto, contra as opressões que afligem a sociedade.

Merece destaque, o fato de que o jornal da Oficarte ao possibilitar a publicação de escritos de diferentes sujeitos, independentemente do grupo teatral a qual pertencia, propicia tornar público ideias, pensamentos, saberes e representações do mundo. Essa característica pode se situar em uma esfera democrática, onde todos poderiam, se assim tivessem interesse, expressar-se nas páginas deste jornal. No entanto, mediante as análises, enxergamos que

categorias da evidência”. Nessa posição, a utopia atua como algo que não tem aplicabilidade em um lugar, que existe apenas no plano da sensibilidade extrema. Mas, a utopia significa também, “a configuração de um bom lugar, de uma partilha não polêmica do universo sensível, onde o que se faz, se vê e se diz se ajustam exatamente”. Essa segunda significação recupera a vontade de reconfigurar utopicamente o mundo, incorporando-o ao discurso. De todo modo, é na relação ambígua das noções/significações acima, que ela se reinventa no cotidiano.

existe uma hierarquia nítida na estrutura do jornal, onde os membros da Oficarte possuem mais espaço.

O referido jornal também contribuiu para o entrecruzamento de perspectivas, circularidade de pontos de vistas, que congregam e colocam em evidência esse conjunto de artistas, permitindo que suas individualidades apareçam para além das negociações grupais. O periódico é resultado/expressão do engajamento ao qual eles estavam comprometidos. É uma ferramenta de comunicação eficiente para a veiculação das mensagens que se quer transmitir. Além disso, este jornal é uma extensão dos palcos, um palco exclusivamente escrito, que suscita a construção de imagens e discursos que se queira inculcar, tanto da realidade social, quanto dos grupos teatrais amadores e deles mesmo enquanto indivíduos.

Não deixa de ser reflexo das práticas desses grupos teatrais, das ousadias e interesses que se manifestaram na cena teatral russana. O seu conteúdo atina para depoimentos, poemas, críticas, divulgações. O posicionamento nesse espaço do jornal possibilita a afirmação desses indivíduos enquanto artistas, fazedores de arte e de reflexões. O significado/sentido de decidir ocupar esse lugar nas páginas deste jornal também está relacionado a processos reflexiológicos e tomadas de decisões importantes na escrita do mesmo.

Dando continuidade, aferimos que o autor encerra o depoimento da manchete situando o sentido do surgimento do Arco Íris, que baseado em seu discurso nasce dessa vontade de derrubar os muros simbólicos existentes em nossa sociedade, que podem não ser de concreto, mas estão erguidos nas suas estruturas. Fica claro, ainda, que o grupo teatral, representado aqui no impresso, apoiou-se em uma perspectiva anticapitalista, desenvolvendo uma crítica ferrenha ao sistema arregimentado. Assim, através desses rastros do fazer teatral, podemos perceber as características do coletivo teatral.

Importante destacar que, este jornal em específico tem uma linguagem visual muito interessante, contendo desenhos peculiares, que mantém uma relação com a parte escrita. Os desenhos costumam ter um toque humorístico, seja de forma elogiável ou de maneira irônica, mas, principalmente, destacamos que ambas se harmonizam no discurso perpetrado.

A mesma manchete constrói o brilhantismo do grupo teatral, que esteve ao seu tempo representando a cidade nos vários espaços possíveis, representando o teatro russo e o seu dito movimento cultural. Nesse sentido, é possível perceber que os sujeitos elevam os seus respectivos grupos teatrais, seja em qual for o veículo, o importante é propagar os seus valores para a sociedade. Era preciso, portanto, construir uma narrativa que enchesse os olhos de todos. Assim sendo, cabe visualizarmos esta ferramenta como um potencial produtor de sentidos políticos.

Além disso, podemos imaginar, que embora com os poucos recursos existentes, o Arco Íris fez-se ativo em seu tempo, demonstrando um engajamento combativo e questionador das estruturas sociais. O uso dos meios disponíveis, contribuiu para o fortalecimento da sua atuação. Com a análise do citado jornal, conseguimos apurar as individualidades e as coletividades assumidas no seio da dinâmica cultural-política do momento histórico.

Eis aqui também uma questão importante no desenvolvimento desta investigação, assumir com um determinado toque perspicaz, a capacidade de se distanciar de uma abordagem que nos leve ao essencialismo de sujeitos e instituições sociais, como estabelece Bourdieu (1996):

A análise de essência não faz mais que registrar o produto da análise que a própria história operou na objetividade através do processo de autonomização do campo e através da invenção progressiva dos agentes (artistas, críticos, historiógrafos, conservadores, conhecedores etc.), das técnicas e dos conceitos (gêneros, maneiras, épocas, estilos etc.) característicos desse universo. A ciência das obras só poderá libertar-se completamente da visão ‘essencialista’ **com a condição de levar a bom termo uma análise histórica da gênese dessas personagens centrais do jogo artístico que são o artista e o conhecedor e das disposições que aplicam na produção e na recepção das obras de arte. Noções que se tornaram tão evidentes e tão banais quanto as de artista ou de ‘criador’, assim como as próprias palavras que as designam e as constituem, são o produto de um longo trabalho histórico.** (BOURDIEU, 1996, p.325) [Grifo meu]

Na esteira desse pensamento, pensamos que ao ter no Arco Íris o ponto de partida para o engajamento artístico-político mais solidificado, temos também que desviar-se da busca pela sua essência, mas continuar a situar historicamente e profundamente as suas disposições, que lhes permitiu simbolicamente ser o que foi e o que é agora.

Partindo do pressuposto que o seu florescimento se deu de forma fraterna, “mágica”, devido a essência dos sujeitos que a ela fizeram parte, faz desconsiderar os processos relevantes que se deram anteriormente ao seu encontro/surgimento/confluência. É um equívoco pensar que as coisas se deram de forma somente sentimental, que fogem a explicações baseadas nos processos e relações empreendidas. Toda reunião de indivíduos é um fenômeno social e não, mítico. Os sentimentos estão dentro dos processos, mas não respondem a todas as questões.

Podemos destacar que o discurso que assenta o surgimento do primeiro grupo teatral russo é alicerçado na luta contra as opressões e dominações, claramente contra a hegemonia vigente e as formas de manifestações abusivas do sistema capitalista. O mesmo tem como base central a questão política no desenvolvimento dos seus discursos e práticas, e não

somente a dimensão estética. Isso está umbilicalmente relacionado ao compromisso ético assumido pelos sujeitos, ao interesse por essa dimensão. De fato, a proposta do grupo teatral amador é colocar-se na esteira das discussões sobre a realidade brasileira, buscando questionar as questões sociais, políticas e culturais e tecer críticas reflexivas no andamento das mesmas. Mas, é importante lembrarmos que "A criação artística é sempre uma presunção: o artista assume que tem alguma coisa de relevante para dizer" (COSTA, 2012, p. 49).

Cabe ressaltar que embora a história do teatro russo não tenha início com o Arco Íris, tendo havido manifestações teatrais anteriores, mesmo que sem a aceção de uma organização grupal consolidada, mas iniciou-se a história de uma arte cênica mais engajada com a realidade. No entanto, a sua musculatura vai ganhando forma ao passar dos anos e durante a década de 1990. Contudo, o Arco Íris não deixa de ser, um marco para a sua história, sobretudo engajada. É no seio desse coletivo teatral que correspondeu a primeira tentativa politizadora do teatro, no espaço em questão, impulsionadas pelo contexto histórico-político da época.

Pelo que explicitamos até aqui, afirmamos que o seu aparecimento configurou-se importante para o desenvolvimento de um teatro mais afinado com a posição crítica do mundo social. No entanto, procuraremos localizar a maneira como essas posições, enredos, práticas e representações são apresentadas, lançadas, propostas e imaginadas.

Muitas dessas nuances encontravam-se adormecidas, aguardando algum pesquisador interessado que pudesse cultivar uma pesquisa que desse conta da sua pluralidade, contemplando os significados explícitos e implícitos. É preciso reconhecer no movimento dialético da vida teatral dos grupos teatrais, na sua época, aquilo que marca de mais profundo a trajetória que redesenha o compromisso artístico-político. O Arco Íris quis representar um coletivo teatral politicamente e ideologicamente comprometido, procurando ferramentas para fomentar a reflexão e levantar a dúvida, questionando as relações de poder embutidas na sociedade. Comunicamos que aqui, não se tem o interesse de revelar apenas os dizeres a respeito de seu engajamento, mas como dizem, como constroem esse engajamento, ou seja, como configuram e reconfiguram as suas formas de se comprometer na cena teatral

3.2 Alguns enredos de uma história: práticas e representações

O coletivo teatral não é entendido como alheio e descomprometido da situação política de seu país, mas como um que se definiu e fora definido por outros como engajados com a sua realidade social, passa a ter uma história bastante fértil, repleta de pluralidades, que temos

interesse em problematizar aqui. A mesma não carrega uma história com um sentido unívoco, mas encoberto de tramas e enredos diversos, que repercutem na narrativa construída.

Sabemos que não existe uma regra, cada coletivo teatral concebe de uma maneira específica e particular a sua relação com o mundo social, e portanto, com os aspectos intrínsecos a ele, organizando seus discursos de acordo com a sua perspectiva. A tomada de posição é uma ação que insere-se na dinâmica do grupo artístico, sendo frequente, embora o esquívamento e/ou conformismo também seja encarada aqui enquanto uma tomada de posição. É preciso que seja levado em consideração que os sujeitos são livres para tomarem as posições que forem, sendo estas geralmente contra ou a favor do sistema hegemônico. No entanto, quando não existe essa vontade protestante, essa tomada de posição aberta, sem romper quaisquer discursos, colabora, em alguma medida, para a manutenção do sistema instituído. Isso não quer dizer que o potencial político da obra artística seja inexistente, apenas ocorre uma diminuição.

Pensamos que o Arco Íris caminhou a passos substanciais na elaboração de um projeto artístico-político de grande importância para a sociedade russana, mesmo com o pouco tempo de existência. Admite-se aqui que o tempo de atuação não equivale a pouca profundidade. O que importa, no final das contas, é a complexidade que envolve o seu fazer teatral, a sua historicidade, independentemente se durou pouco ou muito tempo e/ou se ainda está na ativa. Pode-se dizer, também, que tal intensidade não deve ser equacionada como um simples processo emotivo dos sujeitos, de fruição natural, mas, resultado de um conjunto de fatores que se consubstanciam socialmente e produzem o processo histórico.

Em termos práticos, defendemos que o Arco Íris estabelece um projeto artístico-político em conformidade com a produção de contradiscursos, que estão vinculados a uma ideologia de esquerda. Ao se alinharem a esta perspectiva, se colocam na tarefa de produzir memórias que estejam de acordo com as suas intenções. Contudo, para conhecer o seu projeto é necessário tomar para a análise as experiências dos sujeitos, na medida em que são reconhecidas aqui enquanto um manancial significativo de traços dotados de sentidos implícitos e explícitos. Esses esforços são entendidos como a necessidade de demarcação do seu lugar no campo teatral.

Ainda que possamos reconhecer as idealizações de tal projeto, buscaremos, pois, pensar e problematizar suas propostas para a cena teatral russana, de maneira atenta e crítica. É ingênuo pensar que todas as formulações imagéticas e pretensões foram alcançadas plenamente, uma vez que essa noção totalizante escapa às dificuldades e desafios existentes no cotidiano do grupo teatral, entendido aqui enquanto grupo social.

Compreendendo o teatro como uma forma de comunicar a realidade, enquanto ferramenta de apreensão do sensível, interpretamos que ao explorar essa força perceptiva e criadora, o mesmo se coloca na tentativa de exprimir ao máximo os reflexos da sociedade que o envolve, revelando diagnósticos dela, não menos ou mais verdadeiros que outras formulações artísticas. Nisso nada tem sentido se não houver a estimulação a conscientização do público, sendo exatamente o que se procura no grupo teatral em questão. Assim, “o teatro pode ser pensado não só como uma forma de arte que expressa diferentes circunstâncias da experiência humana, mas também como seu elemento formador. Podemos ainda considerar o teatro um instrumento de interferência na vida social [...]” (CARREIRA; CABRAL, 2006, p. 13)

Os sujeitos costumam as reminiscências do vivido e constituem uma narrativa do passado que tem como referência o presente, onde os seus olhares transformaram-se no decorrer do tempo. O que nos faz entender que a narrativa é sempre uma construção/elaboração presentificada do passado. No tecido narrativo, precisamos considerar os fios que estão soltos, não apenas os fios urdidos.

Nos empenhamos em fazer eco das práticas do grupo teatral Arco Íris para serem analisadas em sua produção de significado ampla. É descortinando as práticas que estão envoltas em representações, que descobriremos os sentidos dados a elas. Por isso mesmo, cabe pensar que as trilhas as quais percorreu o coletivo teatral diz muito do seu engajamento, e portanto, da sua construção. Recorremos ao seguinte depoimento:

A primeira montagem do grupo foi assim sem nenhuma pretensão política. Na primeira montagem do grupo, a gente criou o grupo e queria fazer logo assim, pra dar né, ciência às pessoas que tinha um grupo de teatro. A gente montou a peça chamada Mosquetão Casamenteiro, ela pareceu bem aquele casamento matuto, a trama era bem parecida, mas já no segundo espetáculo a gente já montou um espetáculo que foi “Que país é este?”, que era fragmentos, diversos fragmentos de textos, era como se fosse vários quadros, os personagens não era definidos por nomes, era ator 1, ator 2, ator 3, e assim era muita palavra de ordem mesmo, muitas questões do país naquele momento, em 1984, estávamos em transição da ditadura, era o período que tava finalizando esse período muito difícil na história, iniciava-se aí o movimento pelas diretas já, então muitos questionamentos, muitas manifestações, então isso foi, esse espetáculo foi como o primeiro mesmo né, o que foi definindo a estética, bandeira política do grupo, e aí foi quando eu começo a perceber que o que eu fazia lá atrás, o grupo tinha essa finalidade política, porque é um ato político você ir com uma caravana para bairros periféricos, pra frente de fábrica pra fazer espetáculo, e falava sobre movimento sindical, sobre ocupação de favelas.⁹³

⁹³ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

Segundo o entrevistado, o espetáculo *Que país é este?* significou o primeiro projeto cênico que demonstrava o caráter político do Arco Íris, embora cronologicamente tenha sido o segundo espetáculo encenado pelo grupo teatral, mas foi o que representou a abertura para as questões que o mesmo estava preocupado em debater. O título do espetáculo é uma referência ao rumo do país, fazendo pressupor que coloca em cheque o que afligia o mesmo naquele momento, demonstrando o teor convidativo para pensar o país, mesmo antes de vir à cena.

Atento às questões sensíveis que ecoavam ferozmente na sociedade, aos processos históricos que ocorriam de forma latente, o Arco Íris resolveu produzir um espetáculo que representasse esse momento histórico para a história do país.

Não podemos perder de vista, que o primeiro espetáculo do coletivo teatral tenha sido voltado para uma abordagem regional. Sendo toda ação humana permeada de interesses, tanto individuais, quanto coletivos, cogitamos que esta opção tenha se desenhado devido ser um caminho estratégico, uma investida improvisada para conquistar o público no seu primeiro momento. No entanto, não podemos deixar de considerar que a escolha pelo espetáculo *Mosquetão Casamenteiro* está relacionada, também, à afinidade dos artistas com as manifestações populares, as tradições que, portanto, marcam esta sociedade.

Com relação às atividades desempenhadas na Semana de Teatro⁹⁴ de Russas-CE ocorrida no ano de 1988, destacamos:

Iniciamos as atividades da semana, na UNECIM por volta de 15:00 Hs., com a apresentação da Performance BELIGERÂNCIA, representada pelo ator Acleilton Vicente. A performance foi escolhida, para dar início aos debates. O ator se vestia como um jogador da seleção brasileira e tinha o rosto caracterizado com as bandeiras americana e brasileira, representando assim a submissão do Brasil, ante as multinacionais. (Relatório da Semana de Teatro de Russas-CE, 1988)

Percebemos que a escolha por essa abertura, na Semana de Teatro, tem um significado por trás. A performance reflete a crítica ao sistema capitalista, onde o Brasil encontrava-se resignado às imposições do mercado industrial estadunidense, ou seja, ao plano imperialista norte-americano. Essa característica seria para os integrantes do Arco Íris, um fato que provocaria apenas o enriquecimento a todo vapor dos EUA e a subserviência do Brasil no plano econômico, assim como, uma relação de bastante dependência. Esse esforço de

⁹⁴ Este evento foi organizado somente pelo Arco Íris, que contou com uma equipe de produção específica, onde estiveram envolvidos Célia Soares, Frank Lawrence, Jô Marques, Thesca Maia, Dinna Lawrence e Acleilton, conforme dados colhidos do Relatório da Semana de Teatro de Russas. É válido ressaltar que embora seja uma iniciativa exclusiva do grupo em questão, houve a participação de colaboradores da cidade, tais como das escolas e comunidade em geral, além de grupos teatrais parceiros, como o Esquinas e o grupo de dança Energia Astral. O evento ocorreu em diversos espaços oportunizados pelas escolas, que possuíam auditórios adequados para as apresentações e debates.

construir um diálogo com a sociedade, tocando em questões do interesse da mesma, consideradas importantes para o grupo teatral, ilustra o comprometimento em estimular consciências a pensarem nesses problemas, que abalam e transformam a sociedade em que vivem. Dando continuidade, percebemos, que os debates se fizeram presentes após a performance:

Após a apresentação foi aberto o debate e questionado os seguintes temas: O Teatro como forma de Revolução Cultural, A Censura Política-Econômica que tenta silenciar os Movimentos Culturais, A Censura Política de 20 anos de Ditadura, A Censura, digo, A importância do Movimento Cultural para a Comunidade, O Teatro na Educação. Fizemos uma amostragem do movimento local, as necessidades do grupo, suas dificuldades, etc. Os estudantes da UNECIM nos receberam muito bem, foram bastantes participativos; levantaram uma série de perguntas sobre o movimento teatral local e tivemos uma boa receptividade por parte das professoras. (Relatório da Semana de Teatro de Russas-CE, 1988)

O debate era característica marcante da classe artística russana, sendo comum após as apresentações cênicas. Esse fato nos faz pensar que os artistas não estavam apenas interessados em realizar as encenações e deixar as discussões/interpretações por conta da consciência de cada um, sem com isso colaborar em sua construção. Podemos entender como uma forma de insinuar de forma mais estratégica os discursos mais relevantes a serem considerados. “Mais do que fatos em si, este historiador da cultura vai tentar ler nas fontes as motivações, sentimentos, emoções e lógicas de agir e pensar de uma época, pois suas perguntas e questões são outras.”(PESAVENTO; LANGUE, 2007, p. 15)

Ao analisar cada tema proposto nesse debate, tais como a questão do teatro como meio de revolução cultural, as censuras (tanto aos movimentos culturais, quanto a ocorrida institucionalmente durante o período de Ditadura Militar), chegamos à conclusão de que os artistas tinham como missão alargar as artérias de um espectro de questões. O grupo artístico estava preocupado com uma diversidade de reflexões, bem como, o seu compartilhamento para a sociedade. Destacamos, que o grupo teatral intencionava que o teatro fosse visto enquanto uma ferramenta de transformação, sobretudo cultural e que a censura é algo que o amordaça e limita as possibilidades de expressão. Notamos que dar espaço para se discutir a censura no período de exceção, que significou o golpe mais violento sofrido pelo campo artístico no Brasil, cabendo essa reflexão no momento do debate. Refletir sobre a ditadura militar e todas as suas consequências para a sociedade e para os movimentos culturais era uma tônica bastante presente nos repertórios do grupo teatral. Além disso, o grupo teatral também quis ter como pauta o seu próprio movimento cultural, promovendo uma discussão a respeito do seu papel para a comunidade russana, sobretudo aquele conduzido por eles mesmo em

torno do teatro. Essa discussão torna-se importante em virtude da preocupação do coletivo teatral no tocante a valorização deste movimento cultural por parte da sociedade local, principalmente para que este não venha a perder forças. E, por último, temos a necessidade do coletivo teatral em discutir a importância do teatro presente na educação, nos espaços formativos, que passa a colaborar na construção e conhecimento do mundo.

Interessado na divulgação da sua própria história, o Arco Íris se coloca para o público como agente dela, ocupando a cena e encenando as questões mais imediatas de sua realidade. Esse esforço está relacionado com a forma encontrada pelos integrantes de fazerem serem vistos para além da obra artística, ou seja, para os elementos que atravessam a sua existência, fazendo com que os demais pudessem assimilar os desafios em manter de pé o movimento cultural local. Assim, tornando as questões desse movimento claras para a sociedade, poder-se-á ter uma resposta da mesma, considerando também que “diferente das ideias dos sonhos, as ideias do artista sempre estão ligadas ao material e a sociedade. São uma forma específica de comunicação, que pretende arrancar aplausos, acolhida positiva ou negativa, despertar alegria ou raiva, palmas ou vaias, amor ou ódio.” (ELIAS, 1995, p. 64).

Ainda sobre a Semana de Teatro:

23 de março (quarta-feira) - 09:00 Hs entrevista no programa Luiz Deusilaine, onde fomos interpelados sobre os 20 anos de repressão - O teatro como sistema modificador e Cultura Visionária. Às 20:00 Hs, conduzimos no círculo de debates para a escola de 1º Grau Manuel Matoso Filho, demos início ao debate perguntando o que eles atenderam pelo trabalho (performance) BELIGERÂNCIA; Uns disseram que gostaram; outros que não. Alguns colocaram que existe uma crítica interessante, elogios ao homem nordestino. Um aluno observou que enquanto os ricos lá estavam vestidos de paletó os pobres estão no cabo da enxada. Perguntamos também qual a importância do teatro para a comunidade; um aluno respondeu que se a comunidade valorizasse a cultura tanto quanto ele, o teatro significaria coisas muito bonitas, rica e válida, foi colocado que o teatro tem um poder muito grande pois esclarece as pessoas sobre fatos acontecidos e sobre a realidade do sistema sócio-político. (Relatório da Semana de Teatro de Russas-CE, 1988)

Não nos parece surpreendente que o assunto da repressão ocorrida durante os vinte anos de ditadura militar ainda tivesse fôlego a ser discutido, na Semana de Teatro, haja visto se tratar de um período ainda muito latente do processo ocorrido e que o grupo teatral estava empenhado em refletir sobre os mais diferentes temas. Foi neste momento, da Semana de Teatro, rodeado de discussões e questionamentos sobre a apresentação cênica, que encontramos as representações elaboradas pelo grupo teatral, que evidencia a intenção de problematizar as desigualdades entre pessoas de poder aquisitivo alto e baixo, deixando claro que as mesmas estão presentes na sociedade. Outro aspecto expresso na fonte acima, que aparece em praticamente todo o evento, é a necessária valorização da cultura, onde o grupo

teatral optou por provocar os participantes a olharem com mais zelo para a produção cultural, principalmente a local. Vale apontar a partir do trecho, que através dos direcionamentos dados pelo coletivo teatral, entendemos que o mesmo esforça-se para propor imaginários ao seu público, desconstruindo, assim, outros imaginários, como a passividade diante as desigualdades sociais e econômicas presentes no país. Nesse sentido, alertamos para o fato do espectador não ser entendido como um mero ouvinte passivo da linguagem teatral, mas como um espectador que associa “[...] o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira [...]” (RANCIÈRE, 2012, p. 372)

Nessa linha de raciocínio, pensamos a partir dos documentos acima, que o grupo teatral não raro engaja-se na produção de imaginários que problematizam a repressão sofrida pela arte e a sociedade brasileira, falando da realidade sociopolítica no período de censura, para assim propor-se lutar pela busca de reconhecimento e valorização da arte que se produz, principalmente, para que a sociedade não passe novamente pelo que em um passado recente havia enfrentado. No entanto, precisamos ponderar, que embora as forças opressivas do regime militar não estivesse mais conduzindo o país, a sociedade brasileira estava indiretamente tendo que lidar com outras forças conservadoras, que muitas vezes, estão alicerçadas em discursos democráticos.

É possível classificar que a atividade teatral que começou euforicamente, de maneira animada e sonhadora ideologicamente para o Arco Íris, encontrou na sua própria atuação o sentido mais concreto para a sua existência e importância para a sociedade russana, procurando não se apartar das questões que o rodeavam e a buscar um modelo alternativo de sociedade.

Deve-se lembrar que o Arco Íris imprimiu no decorrer da sua história, representações de si própria, procurando ser identificados como um grupo que procurava atuar politicamente junto a sociedade, distanciando-se de produzir uma arte que fosse alienada. Ao pensar na leitura e análise das fontes, admitimos que o coletivo teatral reúne elementos que nos fazem admitir que o mesmo se manifestava de forma engajada, produzindo, portanto, uma arte engajada e em muitos outros aspectos, militante.

Dando sequência à nossa análise, é importante que o historiador saiba visualizar que os agentes da história possuem um determinado leque de interesses, valores, ideologias, que vão se renovando no curso do tempo, sempre sendo atualizadas a partir das exigências do tempo em que as perguntas são feitas.

No mesmo ano da realização da Semana de Teatro de Russas-CE, explicitada acima, ocorre também o espetáculo *Negro, gente negra*, produzido pelo Arco Íris. O espetáculo possui cunho comemorativo, pois buscava lembrar a marca de 100 anos da libertação dos escravos, do fim da escravidão. Antes de tudo, precisamos pontuar, que embora o teatro possa aparentemente ter uma natureza efêmera, possuindo a capacidade de se esvaír rapidamente no tempo, esta característica não se aplica empiricamente, pois “continua existindo na memória coletiva dos que o fizeram, o assistiram e da sociedade que o cercava. Ele persiste no tempo através de rastros, sinais, documentos e fragmentos de memória” (BATISTA, 2017, p. 77). Sobre a memória do espetáculo *Negro, gente negra*, Francisco Franciner Lourenço Lima revela:

[...] teve um período que a gente discutiu sobre negro né, 88 foi chamado ano da consciência negra, fazia 100 anos da libertação dos escravos e essa discussão tava muito em foco nas teses sobre essa questão do negro. Tanto de federação, como a nível das cebs, tavam-se discutindo isso. E o Dagoberto chega pra mim [...] O Dagoberto chega: - Frank, esse ano a discussão é sobre o negro, vamos ver o quê que a gente pode fazer. E eu tinha me afastado um pouco do grupo, [...] Começamos a adaptar, começou o trabalho com o grupo, então a gente discutiu com o Acleilton durante o dia, para definir alguma coisa. Geralmente a gente vinha pra cá e já jogava ali, saía já com a cena montada. Comecei a escrever umas coisas, fui compondo umas músicas para o espetáculo, vamos construir textos né, ia surgindo dos improvisos ali. A gente montou esse espetáculo em menos de um mês, esse espetáculo “Negro, gente negra”, e partiu exatamente disso, dessas teses. Então quase todos os espetáculos nasciam dessas teses. Então rolava as discussões e a gente ia levantando, qual o tema, e a partir daí a gente definia as linhas temáticas e aí as linhas argumentais para desenvolver as linhas temáticas, e a partir desses argumentos ia surgindo esses quadros de cenas. A grande maioria dos espetáculos que nós montamos a gente não partiu de um texto pronto. A grande maioria foi trabalhado dessa forma, “Antropofagia Nordestina”, com “Negro, gente negra” que foi montado dessa forma.⁹⁵

Merece destaque o fato de que a iniciativa do grupo teatral em trazer para a cena um assunto histórico tão latente, revela um traço constitutivo do mesmo, a preocupação e o compromisso em atravessar temas pulsantes que dizem respeito a uma problemática delicada, a questão racial. A presença de negros no grupo teatral apenas fortaleceu o esforço de explorar o tema com a complexidade e sensibilidade exigida.

Chamamos atenção para a maneira que é explicada pelo narrador a produção das cenas do espetáculo, atestando que os artistas além de atores, são autores de seus próprios textos dramáticos. Percebemos que os improvisos são também incorporados como elementos que ajudam a construir o enredo dramatúrgico, sendo aproveitados no transcorrer do seu

⁹⁵ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

desenvolvimento. A opção pela autoria de parte dos textos teatrais levados ao palco, confere uma contundente vontade de imprimir os seus próprios discursos a respeito dos temas que pudessem ser elegidos, fazer ecoar as suas próprias “verdades”, propor as suas próprias manifestações representativas, imaginários e sentidos.

Ocupar este lugar é uma tomada de posição, é um gesto artístico e também político, se estabelece devido a um contexto social possível que coloca esse indivíduo a frente de um papel em branco e permite que ele possa se aventurar em suas próprias concepções de mundo, que possa atuar como andarilho de espaço-tempos com sua própria imaginação, enfim, que possa tornar o papel em branco, manchado de tinta. Ainda, sobre o espetáculo “Negro, gente negra”:

Negro, gente negra, a gente começa a utilizar alguns recursos de luz, de forma quando a gente estréia a luz que eu comprei. Então, assim, a gente tinha uma cena, que era a cena do porão do navio negreiro. E aí, a gente começou a usar, tentei botar o papel celofane nesses refletores, em menos de cinco minutos o bicho pegava fogo, queimava mesmo. E aí conversando com o iluminador lá do Theatro José de Alencar. - Então cara, tem que comprar gelatina. Só que eu não sabia o que era gelatina. [...] É, eu pensava que era gelatina. Aquela gelatina. Aí ele. - Não, tá aqui, eu vou te dar umas. Quatro folhas de gelatina, uma azul, uma ambar, uma vermelha e uma amarela. E aí, a gente cortou essas gelatinas, que era maior cuidado pra cortar essas gelatinas nos castilhos. Foi uma coisa assim, um ensaio com essa luz aqui cara, foi lindo assim, foi show, aí levamos lá pra UNECIM. Lá na unecim foi preciso trocar o disjuntor lá do auditório. Quando a gente botou o disjuntor de 25, pá disparava. Aí bota bota fita. Aí, - Não se botar vai segurar aqui, mas pega fogo. Aí lá vai atrás do ferreiro, o ferreiro trocou o disjuntor pra fazer o espetáculo. Mas assim, a cena do navio negreiro era lindo, porque era toda aquela luz escura. Aí ele. - Não, tá aqui, eu vou te dar umas. Quatro folhas de gelatina, uma azul, uma ambar, uma vermelha e uma amarela. E aí, a gente cortou essas gelatinas, que era maior cuidado pra cortar essas gelatinas nos castilhos. Foi uma coisa assim, um ensaio com essa luz aqui cara, foi lindo assim, foi show, aí levamos lá pra UNECIM. Lá na unecim foi preciso trocar o disjuntor lá do auditório. Quando a gente botou o disjuntor de 25, pá disparava. Aí bota bota fita. Aí, - Não se botar vai segurar aqui, mas pega fogo. Aí lá vai atrás do ferreiro, o ferreiro trocou o disjuntor pra fazer o espetáculo. Mas assim, a cena do navio negreiro era lindo, porque era toda aquela luz escura. Você dá a paleta de cor do espetáculo. Você ver o espetáculo com uma luz dessa, é uma outra coisa, quando você bota luz de cena mesmo, é outra coisa. Então assim, ele revolucionou o espetáculo esteticamente por conta disso. A gente usava, primeira vez que eu usei lanterna de cena. Faz parte da luz, mas a gente fazia desenhos com a lanterna. Usei isqueiros, a primeira cena era tudo escuro. E também já vinha quebrando um pouco com Antropofagia Nordestina com as entradas. Tinha alguns cortejos fúnebres, e aí aqueles enterros de redes né. Que aí atravessava aqui, no meio da plateia, aquele cortejo né. Aí tinha um outro que atravessava assim de lado. Então assim, foi quebrando essa coisa do espaço. A Márcia foi falando dessa estética do espaço da quarta parede, mas no Arco Íris a gente começou um pouco isso, apesar de que em Mago Salomão era feito para a caixa cênica mesmo. Tanto Loucuras e Criaturas, Nós Somos os Seres como Negro, gente negra, como Antropofagia Nordestina quebrava um pouco o espaço. Porquê o Negro, gente negra o espetáculo começava na plateia. Então ficava tudo escuro e ficava aqueles sons de florestas né, sons de grilo, dos bichos, da noite né, de sapos. E era tudo criado na cena né, não era eletrônico, então a gente usava apitos né pra fazer os sons de grilo. A gente fazia com os tambores né, pra fazer aquele bum, bum, bum, som de sapo. Era tudo executado ali. E os atores ficavam com os isqueiros piscando né. Piscava em um

canto, piscava em outro, essa ideia da floresta mesmo. Com os vagalumes, essas coisas. Então começava quando eles eram aprisionados na África para serem trazidos para o Brasil. Então, primeiro isso, depois tinha a cena do navio negreiro. A cena do navio negreiro era azul em cima, e usava dois refletores atravessando com o vermelho aqui embaixo. Então você olhava e via aquele azul escuro aqui, você via vermelho aqui embaixo e os corpos se contorcendo aqui embaixo. Era um quadro dantesco mesmo. A gente usava poesia do Castro Alves né, navio negreiro. Eles iam botando essa coisa de navio negreiro, tinha uns toque de tambor, o rangido do navio. Era feito com uma cuíca que a gente usava, e fica girando aqui. Fazendo aquele sonzinho do navio, e eles faziam o balanço do navio com os corpos. Então assim, esteticamente foi. E aí, houve essa evolução estética.⁹⁶

A intenção do Arco Íris era propiciar uma experiência estética diferenciada, utilizando-se de elementos de luz e som para propor uma cena que pudesse balançar a plateia. Notamos o esforço do sujeito em recompor o esquema construído para concretizar as cenas do espetáculo *Negro, gente negra*, em que os contratempos e imprevistos técnico dos materiais disponíveis tornaram o processo dificultoso. Além disso, podemos perceber que o espetáculo em questão é um bom exemplo de projeto cênico que tenha dialogado com o gênero textual da poesia. A utilização da poesia está associada ao gosto desses artistas pelo gênero, onde muitos deles também escreviam as suas próprias poesias. A poesia abolicionista de Castro Alves⁹⁷ foi incorporada ao referido espetáculo pelo fato de representar uma denúncia à miserável condição à qual os escravos eram submetidos, principalmente, nesse caso, nos navios negreiros, paisagem explorada na poesia épica dramática e também no espetáculo encenado pelo grupo teatral.

Em nossa análise, passamos a compreender que os integrantes do Arco Íris pretendiam passar uma sensação de realidade ao utilizar os elementos sonoros no momento de execução do espetáculo, querendo com isso, acionar as sensibilidades dos espectadores para aquelas cenas, tocando-os profundamente. No entanto, conseguimos enxergar que os sentimentos não se configuram como o objetivo fulcral da atividade teatral, mas sim, nesse caso, a sua

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871) foi um poeta baiano abolicionista bastante importante para o Romantismo. Entre os poemas de sucesso, podemos citar “O navio negreiro”. De acordo com Rodrigo Silva (2017) entendemos “na poesia de Castro Alves seu posicionamento contrário a uma época em que a escravidão era validada, inclusive pelo Estado e que muitos poetas e prosadores escreviam seus textos colocando o negro, de acordo com sua visão, em seus lugares sociais e econômicos. [...] o posicionamento adotado pelo poeta baiano vai de encontro à lógica até então estabelecida, pois mesmo com sua visão ainda cheia de traços aristocráticos, era possível enxergar em seus textos, uma luta contra a escravização dos negros trazidos para o Brasil. Uma das questões que observamos é como o poeta baiano enxergava a escravidão e como a descrevia em suas poesias e suas posições quando tratava das questões relativas à escravatura dos negros, uma vez que era objeto de profundas lutas no campo político do movimento abolicionista [...] Não obstante desse contexto, podemos perceber também qual posicionamento que Castro Alves dava em seus textos poéticos, de cunho intimamente abolicionista, mesmo quando a historiografia no século XIX, não dava muita importância às questões da escravização como enfocara em seus poemas. O poeta via o negro como um ser social, que na condição de escravizado era configurado como um objeto de comercialização e que, portanto, seria preciso acabar com esta situação, observando os danos físicos, psicológicos, intelectuais, morais e cristãos, provocados aos negros africanos e afrodescendentes em terras brasileiras.” (SILVA, 2017, p. 16-17)

indispensável reflexão sobre a denúncia histórica. “O teatro deve ser o lugar de procura e encontro com o conhecimento. Para tanto, deve-se estimular o raciocínio e não os sentimentos do espectador. A emoção não pode ser a finalidade da representação, mas o resultado da descoberta científica operada em cena.” (BRECHT, 1967, p. 103).

Evidencia-se no espetáculo representações em torno da figura do negro como sujeito oprimido em tempos de escravidão e também, no mundo contemporâneo, haja vista as formas invisíveis de opressão submetidas ao negro diante o quadro político-social ainda enfrentado no país e no mundo. Os navios negreiros contemporâneos estão disfarçados em espaços ditos democráticos, estão presentes além nos âmbitos domésticos, nos espaços públicos e instituições, enfim, na sociedade. Dessa forma, compreendemos também, que quando encerram-se determinadas formas de opressão, outras são criadas, adaptando-se sempre ao seu tempo.

Nas palavras do entrevistado: “*Negro Gente Negra*, que foi só uma única vez [encenado], que tratava da opressão do patrão para o trabalhador. E aí, pegou aquele livro do navio negreiro, pegava, fazia um contexto e trazia pra realidade”⁹⁸. Fica claro, que procurou-se privilegiar uma pauta racial importante para a história brasileira, dando enfoque ao oprimido e às relações trabalhistas que extrapolam os limites do mesmo.

Assim, se faz necessário pensar não somente nas temáticas escolhidas para serem desenvolvidas e encenadas para o público russo e região, mas nas representações propostas ao seu tempo e espaço. Nesse sentido, entendemos que as representações propostas pelo grupo teatral, sugerem uma busca pela conscientização do público, que o mesmo possa extrapolar o status de ouvinte e seja participante, ativo na mobilização da sua própria consciência, uma vez que consideramos que “a conscientização é [...] um teste de realidade. Quanto mais conscientização, mais se “desvela” a realidade, mais se penetra na essência fenomênica do objeto, frente ao qual nos encontramos para analisá-lo. [...] não pode existir fora da “práxis”, ou melhor, sem o ato ação – reflexão. [...]” (FREIRE, 1979, p. 15).

O discurso oral, também, sinaliza para uma possível “evolução” estética empreendida pelo grupo teatral, ideia que escolhemos refutar, pois é um equívoco ao nosso ver, preferimos utilizar a expressão renovação, ou seja, o mesmo procurou inovar esteticamente a sua cena teatral. Com a leitura e análise das fontes, reconhecemos os passos largos que deram o Arco Íris no transcorrer dos espetáculos encenados cronologicamente, os esforços e recursos utilizados, mas podemos interpretar que essa renovação aconteceu processualmente, mediante

⁹⁸ José Dagoberto Alves, 56 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 12/01/2022.

a vários fatores, principalmente, a vivência com a linguagem do teatro e o seu aperfeiçoamento.

A partir de um olhar crítico, percebe-se que a ação/atitude de enunciar no campo teatral que se buscou a renovação, ou melhor, que se renovou de fato a cena teatral, faz parte das disputas de poder presentes nesse campo, ou seja, a luta pelas representações em torno do fazer teatral. O grupo artístico constrói esse discurso para buscar se legitimar no campo artístico, para ser identificado como importante para a história do teatro russo, sobretudo para a história de seu engajamento artístico-político.

Para compreender os interstícios da sua vida teatral, fez-se necessário encontrar nas fontes os elementos mais importantes para a construção da sua história, em que os sujeitos contam e recontam continuamente os aspectos que consideram essenciais, partindo de interesses próprios, elegendo cuidadosamente o que deve ser compartilhado. Essas construções nos dizem muito do que o grupo teatral acreditava ser, do que pensava fazer e também do que gostaria de ter feito. Nessa constante reconstituição, não é por acaso que a imagem de si é muitas vezes elaborada de maneira sublime, única e empolgante por parte do grupo teatral.

“*Negro, gente negra*, pode ser considerado o melhor espetáculo montado pelo Arco Íris e o elenco de outro grupo, que era dissidente do mesmo, que era o grupo Eskinas. A gente conseguiu montar esse espetáculo que foi êxito de público” (Revista Paiol Cultural, 2015, p. 8). É dessa maneira que o entrevistado rememora o espetáculo, correspondendo significativamente a sua expectativa pessoal. Embora este espetáculo tenha sido bastante marcante para o mesmo, outros também somaram à cena teatral:

Outra peça excelente que ficou na minha cabeça, foi uma apresentação, só uma, nós uma juventude muito política fizemos uma peça na época chamada *Vida que te quero verde*, foi através de uma oficina, todos davam sua experiência, e aí a gente montou essa peça, foi um espetáculo que foi um sucesso. Foi um sucesso lá, aqui, a gente apresentava no auditório do Dom Lino né. Foi apresentado uma única apresentação, mas foi um sucesso. E a última peça que a gente apresentou, que foi montado pelo Arco Íris foi *Vida que te quero verde*, um texto também do Airton Lima, é conhecido, um dos melhores artistas russos, que eu acho esse rapaz. Hoje ele vive em Russas, isolado, mas é um dos melhores artistas. [...] Talento nato, o Airton Lima que é um excelente artista. Eu tô pra ver um melhor ator, até hoje não contracenei. [...] Na época também rodamos muito com essa peça, aí depois o texto dele ele fez outras versões em Fortaleza, apresentou. Esse texto era com quatro pessoas, a gente tratava da questão do meio ambiente. Muito naquela época a gente já tratava da questão do meio ambiente. E a gente rodou em todos os colégios de Russas. E a gente na época doido por alguma coisa também, fazia as esquetes nos colégios, ganhava umas moedas, participamos também de festival com essa peça, então foi um sucesso. Eu fazia o papel na época do Curupira né, que era um defensor da floresta. O Airton fazia uma bruxa, onde ele foi premiado com essa bruxa. Finado Chaguinha fazia um caçador né. E eu tive também no Arco Íris uma honra grande,

que foi ser dirigido, acho que foi uma das únicas peças que ele dirigiu em Russas, que foi o finado Aceilton, Aceilton Vicente. Todos começaram em Russas no Arco Íris.⁹⁹

Analisando o relato oral, compreendemos que o espetáculo *Vida que te quero verde* surgiu de trocas entre os artistas que se redimensionaram, surgindo uma produção cultural, que segundo o narrador, teria sido bastante significativa, principalmente, por tratar de problemas relacionados ao meio ambiente de maneira crítica. Para a realização deste projeto cênico, o grupo teatral incorporou elementos do folclore brasileiro. Possivelmente, esta inclusão explica-se por ser representações já conhecidas pela sociedade brasileira, no entanto, sempre que são revisitadas, surgem novas formas de elaborá-las, pensá-las, enfim, produzi-las.

O depoimento evidencia o processo de consolidação e sacralização dos artistas que estiveram participando do Arco Íris, palavras como “melhor”, “inato” estão dentre as expressões utilizadas pelo sujeito para classificar outros sujeitos. A construção desse aspecto toma uma proporção grande quando se trata dos seus membros, mas entendemos que:

[...] a consciência, qualquer que seja sua forma específica, não é inata a ninguém. No máximo, o potencial para formar uma consciência é um dote humano natural. Tal potencial é ativado e toma forma numa estrutura específica através da vida de uma pessoa com outros. A consciência individual é específica à sociedade. Isso se vê na consciência artística de Mozart, em sua sintonia com uma música tão peculiar quanto a da sociedade de corte. (ELIAS, 1995, p. 66)

Esta percepção está baseada na capacidade de recolocar os artistas a todo instante em uma esfera maior, brilhante e genial, se estabelece no campo artístico como verdade, criando um conjunto de referências e classificações que podem servir para pensar a atuação e a qualidade dos sujeitos de maneiras distintas. Mas, Elias (1995) nos ajuda a problematizar essa questão, nos mostrando que a “consciência inata” não possui sustentação e validade, mas está quase sempre presente nas formas de ver e sentir o campo artístico.

O Arco Íris buscou retratar os problemas ambientais brasileiros de forma não alienante, “desobstruindo as artérias” para o público russo. O grupo de teatro intencionava estabelecer entre a plateia a preocupação com esses problemas, alertando para os danos que a ação desenfreada do ser humano no espaço em que se fixa, pode causar sérias consequências.

Dando sequência, outro espetáculo encenado pelo grupo teatral foi *Antropofagia Nordestina*, que resultou das discussões realizadas nos movimentos das pastorais a respeito das lutas camponesas:

⁹⁹ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

E aí, a gente pega um texto. E aí, o Chaguinha chegou com esse texto, que eu não sei de quem era. Era uma página, uma lauda só, com o título Antropofagia Nordestina. Falava, como se fosse uma espécie de monólogo, como se fosse a fala de um personagem né. Ele fala que todos morreram e eles foram se devorando, devorando os mortos, e por último o cara se devora. E não tem mais nada pra comer, e daí ele começa a comer ele próprio. E aí, eu achei interessante esse texto, começamos a trabalhar. Então, eu peguei fragmentos do Melo Neto, Morte e Vida Severina, escrevi outras coisas, e aí criei o espetáculo, tinha alguns fragmentos de Morte e Vida Severina. Principalmente quando ele fala, tem uma parte que é cantada, né. - Essa terra que está de pau medida, é o pau que tiraste vida. Então, vai pegando as coisas do latifúndio, o que é que esse homem do campo tem desse latifúndio? Sete palmos, palmos pra baixo né, não tinha sete palmos assim (gesticulando). Ele tinha sete palmos pra baixo, né. A conta que ele faz, que ele trabalha, o que ele tem é isso. Apenas um pedaço de chão para enterrar seu corpo. Então, a gente pegou todas essas coisas, questões e criamos esse espetáculo, que trás uma tônica que ficou muito recorrente nos meus espetáculos, que é a coisa do teatro com poesia e com música. Nos espetáculos tinha várias partes que eram cantadas né, poéticas, tinha poucas falas, que eram no formato de diálogo normal. Então, os diálogos eram estabelecidos através de poemas. E era um espetáculo muito denso assim, denso e tenso.¹⁰⁰

Ao evocar a sua memória a respeito do espetáculo *Antropofagia*¹⁰¹ *Nordestina*, o narrador se propõe a traçar as influências obtidas que tornaram o projeto cênico possível. Mais uma vez, temos a poesia ocupando um espaço importante na estética do coletivo teatral, desta vez com a contribuição dos escritos de João Cabral de Melo Neto¹⁰², autor do célebre poema *Morte e Vida Severina*¹⁰³. O Arco Íris se apropriou da crítica social do escritor que deu vida ao Severino em sua obra, para construir a sua própria crítica. A proposta passa a ser

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ “[...] a antropofagia, como um ritual ancestral indígena, era o gesto de devoração literal e metafórica do inimigo para a instauração, por parte da aldeia que o capturara, de uma memória cada vez mais abrangente e viva, e representava a valentia dos grandes guerreiros que a esse gesto somavam nomes, esposas, narrativas de vitória. Essa memória se valia sempre do outro. Era da captura do bravo inimigo que se instituiu, então, o rito da grande festa, o marco das reminiscências, o fortalecimento entre os membros de uma aldeia, [...] Vale ressaltar – uma vez mais em nossa historiografia crítica – que a concepção de morte atrelada ao ritual antropófago era sempre vista como continuidade da vida, tanto por parte dos devoradores quanto por parte dos devorados. Sendo uma honra morrer de tal forma, e não simplesmente ser alimento para a terra – como nos casos de morte ocorrida por velhice ou por outras causas –, era pela morte antropofágica que havia festa-ritual, assimilação do outro e desejo de novas guerras. Morrer dessa maneira era um eterno reset nas vidas das aldeias, muito longe de representar qualquer ideia de fim, como pensava a sociedade europeia colonizadora de então. Em outras palavras, morrer era um presente – tempo e dádiva – em vários aspectos, e a tradição dos mil povos se fazia nesse gesto no qual a morte é um acúmulo da admiração que se tem pelo outro. [...] Assim, o conceito de antropofagia, recriado pelo escritor paulista Oswald de Andrade, na década de 1920, consistiu, inicialmente, em um instrumento capaz de romper com o isolacionismo predominante nas teorias em voga à época, mas, de certa forma, ainda se submetia a uma perspectiva nacionalista que, hoje, diante do fenômeno da globalização, se torna discutível. Reatualizada nos anos 1960 pelo Tropicalismo, a noção de antropofagia tem sido também retomada em várias obras literárias e críticas na atualidade, o que nos leva a crer que, mesmo em tempos de globalização, o conceito oswaldiano, relido à luz das teorias interculturalistas, ainda pode nos ajudar a pensar o modo como as produções literárias e críticas compreendem a relação entre o nacional e o estrangeiro, o local e o global, com vistas à proposição de uma metodologia comparatista capaz de compreender a complexidade e as ambiguidades inerentes aos processos de aproximação entre as diversas culturas, em um momento em que o capitalismo tardio tende a esfocar essas dicotomias.” (AGUIAR; LIMA, 2016, p. 8-9)

¹⁰² O mesmo nasceu em Recife-Pe no ano de 1920, e se firmou como um poeta.

¹⁰³ Trata-se de um poema que explora a vida de um retirante, tendo sido escrita pelo autor em questão durante os anos de 1954 a 1955.

compreendida como uma denúncia da desigual distribuição de terras do território brasileiro, fenômeno histórico que atravessa períodos muito longínquos e também dos malefícios da seca para a população sertaneja. Além disso, explora metaforicamente a condição precária do sujeito diante do problema existente, bem como, as estratégias de sobrevivência, que nesse caso, acabam levando os sujeitos à morte.

É importante mencionar, que *Antropofagia Nordestina* pode ser classificada como uma obra cultural e política engajada, que esteve voltada para a contestação de uma situação acerca da realidade social, que estabelece uma crítica latente a respeito do indivíduo diante o monopólio territorial e produtivo das terras brasileiras por parte de uma minoria latifundiária. Ainda a respeito de “Antropofagia Nordestina”:

[...] Falando sobre as problemáticas da seca no nordeste. Dentro dessa problemática, que era muito batido esses temas né. No teatro nordestino a gente encontra muito isso. Então assim, nós pegamos essa temática, mas a gente não ia falar só sobre a questão da seca, mas a de toda a reforma agrária. Todas essas discussões que vinham nessas teses né.¹⁰⁴

A crítica social atravessa uma série de roupagens, metáforas e assimilações em vistas de atingir a solução para o problema apresentado, que seria justamente a concretização de uma reforma da estrutura agrária no país. Compreendemos, assim, que ao trazer esse espetáculo para a cena teatral, observamos que os artistas do Arco Íris demonstraram que estavam engajados na luta pela reforma agrária, fruto das discussões realizadas tanto nas CEBS, quanto no partido político PT. Sobre outro espetáculo, Dagoberto comenta:

[...] o Arco Íris sempre pensava nisso né. Até os textos do próprio Frank, era quem dirigia, pensava muito nisso, do contexto da gente tentar puxar alguma coisa da sociedade para reflexão, pra realidade né. O Arco Íris, eu não participei, mas chegou a montar a Paixão de Cristo no contexto da realidade do tempo na época. Sempre os textos foram pensando na reflexão do oprimido, sempre nesse tema.¹⁰⁵

Reafirmando mais uma vez o caráter da defesa do oprimido, o entrevistado revela que o Arco Íris chegou a encenar uma peça teatral de cunho religioso. Ao se propor a mergulhar no universo religioso, o grupo teatral articulou elementos que pudessem proporcionar uma discussão fértil a respeito do tema.

¹⁰⁴ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

¹⁰⁵ José Dagoberto Alves, 56 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 12/01/2022.

E aí, assim, tinha a via sacra, que também foi bastante engajada assim, no sentido da gente trazer todas as passagens da via sacra né, da paixão de Cristo pra realidade do Nordeste naquele momento. E o Cristo era um negro, que virou assim uma polêmica, muita gente questionou porquê que o Cristo negro, não sei o quê. Então, foi. Filho de mãe solteira, foi uma inversão da história de Cristo. Uma mulher, até mesmo dentro da igreja o pessoal. E aí tinha [...] Irmã Maria de Jesus. Ela era coordenadora desse grupo de pastoral né, do pessoal da pastoral. E ela foi a grande defensora dos debates. As outras irmãs começaram a falar, trazer, porque são marianas. [...] é aquelas que defendem Maria bem, aquelas feiras tradicionais que andam com hábito. Elas são bem modernas, mas elas são bem marianas, elas defendem Maria em primeiro lugar, a virgem Maria. Aí a gente tirou essa história da virgem, pra uma mulher, não uma prostituta, mas mãe solteira. Que trabalha no dia-a-dia, lava roupa, não sei o quê. E aí, a irmã Maria de Jesus entrou em defesa da gente, mas ela disse - Tá, Maria. Frank - Irmã disse- Maria está na periferia, Maria está em todos os lugares, não sei o quê. Nas mães solteiras, não sei o quê, fez um argumento que acabou convencendo as outras né.¹⁰⁶

Como se observa, procurou-se através da encenação da Paixão de Cristo, subverter a norma, uma regra historicamente estabelecida, para promover uma discussão, novos olhares e fomentar a criticidade. A desconstrução da figura feminina, colocando Maria em uma posição diferenciada, como mãe solteira, possibilita a construção da mulher contemporânea, que além de plural é multifacetada, distante da idealização da figura feminina de Maria por parte da sociedade ao longo da história. A ideia sugerida pelo grupo teatral é que a plateia identificasse diversas representações femininas possíveis, gerando um olhar interessante e revelador das características femininas em toda sua complexidade. Outra desconstrução latente, é a forma de retratar a figura de Jesus Cristo, construindo uma imagem pouco acolhida pela sociedade, que seria a ideia de um sujeito negro. Essa investida precisou lidar com as reações do público:

Mas muita gente, a gente abriu o debate, muita gente ficou indignado. - “Quem já viu Cristo negro?” E eu argumentei. Aí, eu fui pra História mesmo, apesar de na época eu não era formado em História. Mas eu sempre gostei muito de História. Eu lia muito sobre história. Eu digo: tá, quem criou a história do Cristo de olhos azuis? Foi um Norte- americano, branco, sei o quê. Você vai pegar lá em Leonardo da Vinci que vai criar. Ninguém tem o retrato de Cristo. Ninguém pintou o Cristo. Então, é uma invenção a partir da idade média pra cá. E o Cristo de olhos azuis, de cabelos longos, loiros é uma invenção norte-americana, de Hollywood. O povo lá é muito parecido com o povo do nordeste. Não é que não tenha gente clara, mas é muito parecido com o povo do nordeste. Tem negros também lá. Uma região muito próxima da África, aliás a África é o berço da humanidade, africano né. Então assim, o Império Etíope na época tinha uma expansão enorme. Os comerciantes etíopes rodavam por todas aquelas regiões. Então, tinha negros, tinha mestiços né. Sem contar que o povo de lá, é um povo mais, não é um branco calcasiano. E assim, a gente utilizou de muitos argumentos na ocasião, mas a ideia era também provocar. Não dava pra justificar tudo.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

¹⁰⁷ Idem.

Evidentemente, a postura adotada pelo grupo teatral obteve reações negativas por parte da sociedade, ocorrendo de maneira acalorada. Em nossa percepção, o objetivo do Arco Íris era exatamente o de gerar um incômodo, pois a discussão seria necessária. Intencionava-se que o discurso dominante fosse abalado, desestruturado, levantando a dúvida e o questionamento. Assim, o grupo teatral investe na ideia de produzir discursos contra hegemônicos e colocar-se abertos à discussão, embora sejam assuntos que dizem respeito à esfera religiosa. “O verdadeiro assunto da obra de arte não é nada mais que a maneira propriamente artística de apreender o mundo, isto é, o próprio artista, sua maneira e seu estilo, marcas infalíveis do domínio que tem de sua arte” (BOURDIEU, 1986, p. 334). Assim, o artista está situado em algum lugar do mundo, compreendendo e apreendendo este a partir da sua lente, da sua maneira e estilo, essas marcas distinguem as suas formas de ser e estar no mundo através da arte.

Dando continuidade à nossa investigação, interessamo-nos não apenas nos projetos cênicos que atingiram o seu objetivo, o de estar em cena, representar, mas aqueles projetos que não foram concretizados, como foi o caso, curiosamente, do espetáculo “Brasil: Nunca Mais”, inspirada na obra homônima¹⁰⁸ publicada em 15 de julho de 1985, com prefácio de D. Paulo Evaristo Arns e também na obra *Batismo de Sangue*¹⁰⁹:

Era, tem um outro livro que, como era o nome desse livro, que ele me emprestou esse livro do Frei Beto e eu emprestei esse outro, aí ele não me devolveu e eu também não devolvi. Eu fiquei com o livro, eu ainda tenho esse livro do Frei Beto lá em casa, esse outro era assim tinha um título e um subtítulo que era o porão da ditadura, que falava sobre o doi-codi, era só documento, transcrição de documentos da ditadura. Nós estudamos esses dois livros, a partir daí ia surgindo as temáticas, a gente fazia as improvisações, ia surgindo as cenas. Esse aí foi um espetáculo, foi esse. Então, a gente tinha um título, que é o título do livro do Frei Beto, mas gente, o livro era base para essas discussões. Porque assim, eu me afastei e eu disse assim “Cara, eu, não dá mais para ser do jeito que tá sendo”. Eu comecei a fazer, quando eles me procuraram pra montar esse espetáculo, que aí mais uma vez foi essa. Tá, em 89, tava muito essas discussões das diretas já, e aí tava quase montando o

¹⁰⁸“O projeto de pesquisa “Brasil Nunca Mais” inaugurou as operações de memória sobre a ditadura, no período de democratização. O projeto foi organizado com o apoio decisivo de D. Paulo Evaristo Arns, da Arquidiocese Metropolitana de São Paulo, e coordenado pelo reverendo presbiteriano Jaime Wright, entre agosto de 1979 e março de 1985. Para sua realização, foram consumidos mais de 350 mil dólares, em valores da época, fornecidos pelo Conselho Mundial de Igrejas (CMI). Nele trabalharam advogados, ex-presos políticos, militantes de defesa dos direitos humanos, historiadores, cientistas políticos, psicólogos, técnicos em informática e jornalistas. Com a extinção do AI-5 e a reformulação da Lei de Segurança Nacional (LSN), em dezembro de 1978, alguns advogados de presos políticos puderam solicitar e copiar os processos de seus clientes no Supremo Tribunal Militar (STM). Membros do projeto lograram copiar secretamente 707 processos completos e dezenas de outros incompletos, do período transcorrido entre 1964 e 1979, reunindo cerca de 1,2 milhão de páginas, com testemunhos e documentos produzidos pelo aparato repressivo ou por ele apropriado dos grupos dissidentes. Este material foi submetido a uma metodologia de análise, que resultou na elaboração de 12 volumes com as conclusões da pesquisa, 267 somando 6.891 páginas. Em seguida, os jornalistas Ricardo Kotscho e Frei Betto escreveram a síntese do projeto, publicada no livro Brasil Nunca Mais, constituindo-se, desde o início, num marco, dando grande visibilidade às denúncias dos crimes cometidos pela ditadura” (TELES, 2012, p. 266).

¹⁰⁹ Livro de autoria de Frei Betto.

espetáculo que falava do período da ditadura, sobre tortura, sobre isso, sobre aquilo. E aí, eles vieram com essa proposta, o Dagoberto chegou com essa proposta e ele tinha lido o livro do Frei Beto. “Cara, o livro é massa, não sei o quê”. E aí, ele com o livro, aí eu dei uma olhada no livro, eu ainda não tinha lido o livro. Aí dei uma olhada assim por cima. Eu disse, tá, vamos conversar. Eu não vinha para as reuniões do grupo, aí vim e marquei uma reunião com eles. E aí, eu peguei o livro, inclusive, era desse meu comandante, eu tava lendo outro livro que era esse, não lembro o título. São os mortos não sei o quê, aí então, é os porões da ditadura, o subtítulo. E aí eu tava com esse livro, e ele “Ah, eu quero ler esse livro”, ficou todo, e aí eu vi que ele tinha o livro do Frei Beto. Aí eu digo, “pois eu vou fazer um trabalho com o livro do Frei Beto, vamos trocar”, eu peguei mais emprestado né, só que ele acabou ficando com o outro livro. Acho que ele achava que o livro era subversivo demais. Primeiro que era muito documento, muita transcrição de documento, aí acabou ficando com esse livro e aí disse, não, só devolvo o seu quando você devolver o meu. Aí ele nunca devolveu e também eu nunca devolvi. E eu peguei esse livro e comecei a ler, fui vendo que precisava de um elenco muito grande para montar. Aí eu falei, olha, o elenco do Arco Íris não dá pra montar. Vamos juntar com o pessoal do Skinas, e marcamos a reunião aqui né, aí eu falei, me coloquei, olha, vocês me convidaram né pra fazer o trabalho. Só que o seguinte, antes eu fazia assim, eu tinha a ideia, fazia, escrevia textos, escrevia poesia, música, sei o quê, fazia tudo assim. E ainda fazia os crediários das casas pernambucanas, comprar tecido, comprar não sei o quê né. A minha sogra na época fazia figurinos. E aí quando dava bilheteria, a gente fazia o crediário ali pra 10x, 12x. Quando dava bilheteria a gente ia pagando, quando não dava eu tirava do meu bolso e pagava. Eu digo, eu não vou mais fazer isso, eu disse olha, vamos trabalhar de forma mais organizada, vamos ter uma equipe de produção, que vai ficar responsável por figurino, que vai ficar responsável por adereços, aí dividi todas as tarefas. Eu vou ficar na incubência apenas de dirigir, eu vou dirigir o espetáculo, e cada um vai ficar responsável por uma coisa, definimos as equipes e dei um prazo pra estréia e dei um prazo de 15 dias antes da estréia pra estar tudo pronto né, figurino, adereço, cenário. Pra estar tudo pronto, 15 dias antes pra gente fazer geral, com tudo. Porque geralmente ficava, na apresentação tava todo mundo correndo pra montar as coisas né, correndo com o figurino que tava apertado e tinha que afrouxar, não sei o que. Era uma loucura assim, no dia de estréia.¹¹⁰

A despeito de ser uma temática importante e necessária, principalmente naquele momento, consideramos a escolha do grupo de abordá-la, uma forma de colaborar na produção de memórias a respeito da denúncia do terrorismo de Estado, bem como a todo o aparelho repressivo do regime ditatorial, no qual compreendemos ter se pautado na sua estruturação sistêmica. A vontade do Arco Íris de produzir um espetáculo que discutisse a ditadura militar já se anunciava nas discussões realizadas anteriormente, a exemplo da Semana de Teatro em 1988. O contato com as obras apenas instigou o desejo dos sujeitos de apropriá-la, pois o livro era considerado uma fonte de peso para a elaboração de propostas dramatúrgicas.

Não é difícil supor que o assunto de fato “salta aos olhos” dos artistas engajados com a realidade social, aqueles predispostos a discutirem as consequências do duro e corrosivo momento de exceção vivido pela sociedade brasileira, da qual estará sempre marcada por um passado autoritário e coercitivo. A intenção dos integrantes apenas deflagra a sua

¹¹⁰ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

sensibilidade para as questões que ecoavam efusivamente na esfera nacional, fazendo alimentar o desejo de propor imaginários, representações que produzissem sentidos políticos.

Assim, tendo em mente que a obra traz um volume significativo de informações, torna-se compreensível o alargamento do elenco, optando por inserir outro grupo artístico, o Eskinas. A prática de unir elencos, juntar grupos teatrais para um mesmo projeto, era uma das características do teatro russo. Além disso, analisando os interstícios do relato, notamos que o sujeito fez questão de deixar claro que estava afastado do Arco Íris, porém, fora solicitado a sua contribuição para acrescentar ao projeto cênico. Devido às divergências anteriores, o entrevistado preocupou-se em listar uma série de exigências para serem cumpridas pelos demais colegas, exprimindo uma imposição da autoridade artística.

Parece-nos que o entrevistado empreende uma crítica aos demais colegas, primeiramente, pelo fato de afirmar que as tarefas concentravam-se demasiadamente nele, e em segundo lugar, por transmitir a ideia de que o grupo teatral era desorganizado. Ambas opiniões possuem uma função dentro da narrativa, tendo o interesse de conjecturar e classificar sujeitos e práticas do campo artístico, inculcando valores a serem respeitados, quase uma fórmula, uma lógica que se propõe “infalível” para o alcance dos objetivos. Em contrapartida, percebemos que de uma maneira geral, o Arco Íris não era um grupo teatral disciplinado nesses termos, também não tinha essa pretensão, mas não podemos asseverar que essa característica era dominante, tendo mostrado múltiplas facetas que revelam a dedicação em níveis simbólicos. É importante lembrar que o sujeito em questão fez/faz parte dos dois coletivos teatrais analisados nesta pesquisa, sendo naturalmente oportuno o mesmo evocar representações tanto de um, quanto de outro. O entrevistado relata, ainda, que:

O problema foi esse. Esse foi o problema, porque nós começamos, eu coloquei algumas regras. Às vezes eu chegava aqui para ensaiar e esperava meia hora, uma hora, eu me estressava, porque para mim assim, eu faço tudo pra não me atrasar. Eu atraso assim se não for, mas eu faço tudo, geralmente eu chego 10-15 minutos antes do ensaio. Às vezes até meia hora antes, mas eu chegava e ficava esperando, esperando. Eu disse “olha, não vou tolerar atrasos.” Como juntou os dois grupos tinha muita. Eu disse, “olha, dá pra gente fazer o espetáculo com todos esses aqui e todos esses daqui.” Então, eu tenho uma margem aqui para botar gente para fora. Eu disse desse jeito, que tinha pra botar gente para fora. Chegar cinco minutos atrasado, tá fora. Quando eu chegar, quero todo mundo aqui, eu não vou chegar meia hora antes como eu fazia, eu vou chegar na hora para fazer o trabalho. Mas, quando eu chegar eu já quero todo mundo aqui, todo mundo aqui, todo mundo preparado para o trabalho. E aí, eu chegava pontualmente, eu chegava. Aí teve uma fulaninha que chegou uns 10 minutos, aí foi fazer charminho não sei o quê. Aí eu olhei para ela e disse assim “Tchau, você tá fora”. “Ah, mas sei o quê, mas não sei o quê”. Aí os meninos ficavam, como todo mundo tava de olho na menina, era bonitinha, sei o quê, todo mundo de olho nela. “Ah, vamos tolerar.” E eu “não, eu disse eu cumprio”, depois essa bonitinha chega lá. Ficaram 15. Ficaram 15, e aí já tava no processo de, a gente tava com o espetáculo todo montado. Aí faltavam 20 dias, eu tinha dito que

com 15 dias estaria tudo pronto. Faltavam 20 dias para a estréia, aí eu fiz uma reunião com todo mundo aqui, com a equipe de produção. “E gente, como é que está a questão?” Ninguém dava retorno, ninguém falava nada. E a gente ensaiando, o espetáculo já todo, tinha coreografias. Que aí eu pensei de fazer um negócio assim, que eu nunca tinha pensado nisso. O espetáculo falava sobre essa questão da ditadura. E aí, eu tinha pensado um grande cortejo, a escola de samba de carnaval. Não tinha essas divisórias aqui, aqui era só um galpão mesmo, as quatro paredes. A ideia era de que o espetáculo acontecesse num espaço com público de lado, como um desfile mesmo de escola de samba. Tinha os adereços, as alegorias. Eu tinha desenhado tudo isso, eu tinha passado para as equipes de produção, e eu chegava aqui e não via nada disso. Eu, “devem tá fazendo em algum canto aí, vai nos surpreender no dia, vamos ver no dia,” mas aí, eu comecei a me preocupar, faltava vinte dias, eu me reuni com eles. “Gente, como é que está a questão dos figurinos?” “A gente ainda não conseguiu, bá bá bá”. “Gente, faltam vinte dias. Cenário? Não, não sei o quê”. Não tinha nada, não tinha nada. Aí eu disse, “é difícil”. Então assim, a gente pode encontrar uma alternativa para cenário e adereços e vamos encontrar uma alternativa para cenário e figurinos. Aí dei a alternativa do que se poderia fazer e correr com esses vinte dias que a gente tinha. Aí um deles levantou e disse, “Cara, é muito fácil para você, tá, você só chega aqui, manda em todo mundo. Bota quem você quer pra fora, quê, bá bá bá. E a gente vai ter que se matar para correr atrás, para conseguir”. Eu disse, “todos os espetáculos que foram feitos aqui, eu fiz isso, sozinho, não era equipe não, só que a condição que eu coloquei foi essa e vocês aceitaram a condição. Então, se não tiver, o espetáculo tá pronto”. Vista o espetáculo, consiga o espetáculo. Aí começaram aquela discussão, todo mundo achando que era muito cômodo. “Tá, o meu trabalho eu tô fazendo. Tô aqui todos os dias, agora quem se mexeu pra fazer as outras coisas? Quem se mexeu? Então aí, começou aquela discussão muito chata. E eu disse gente, vamos fazer o seguinte. Porque assim, tinha um livro, para adaptar o livro para o teatro, construir falas, construir cenas, músicas, todas essas coisas. Eu tinha feito isso.”¹¹¹

Diante do discurso, compreendemos que as exigências quanto a produção do espetáculo causara um transtorno entre os sujeitos envolvidos, a postura rígida do entrevistado gerou bastante repercussão e conflitos entre os colegas. Dessa forma, para o sujeito em questão, havia um ideal, um modelo pelo qual teria que ser seguido pelos artistas, o mesmo não estava disposto a abrir concessões, principalmente, em virtude dos conflitos que já se somavam sobremaneira. O entrevistado continua:

Eu disse “olha, faça o seguinte, pegue tudo que eu fiz e quem quiser assine, assine a direção. Não precisa colocar meu nome em nada. Façam, o espetáculo tá pronto, vista o espetáculo.” “Ah, não sei o quê, não sei o quê”. “Façam isso, estreiem o espetáculo é um desafio que eu lanço pra vocês. Eu fui arrogante nessa hora. Como quase sempre eu sou. Então assim, eu fui muito arrogante nessa hora. Eu disse “olha, eu desafio vocês a colocarem esse espetáculo no palco, mas ele não vai sair, eu tenho certeza, ele não vai sair, ele morre aqui, porque vocês são incompetentes pra fazer. E saí. Eu disse, “de hoje em diante não me convidem para nada desse grupo, eu estou fora. Então assim, eu vinha pensando muito tempo, me afastava, dava um tempo, mas se chegar pra dizer. Eu sou assim, isso é em tudo, nas minhas relações, vou relevando algumas coisas, mas na hora que dou acabou, acabou. Não tem mais essa história de ficar indo e voltando não. Então assim, eu pensei várias vezes em sair, eu saía. Às vezes no, assim no fervilhar da coisa mesmo, as vezes eu pegava as coisas e saía, passava dois, três dias fora e aí eu voltava né. Me afastei por um mês, dois meses, em 88, mas aí dessa vez não deu. Eu digo, olha, tô fora, não me convidem

¹¹¹ Idem.

pra mais nada desse grupo. De hoje por diante eu não. E assim, doeu muito, porque assim, eu tinha fundado o grupo né, e tava vendo que a gente conseguia fazer boas coisas juntos. Mas eu tava carregando o grupo nas costas e levando as cassetadas, as decepções. Então assim, você pega um espetáculo, que pra mim foi o melhor espetáculo que a gente montou. E ainda hoje, eu considero mesmo com as coisas que a gente fez com a Oficarte, era um dos melhores espetáculos que eu já montei foi Negro, gente negra, e aí acaba sem mais nem menos por picuinhas, por uma vontade de duas, ou três pessoas que ficavam ressentidas com algumas coisas, como a Márcia ficou, mas era mais questão de ressentimento mesmo. Eu digo, não, tô fora, e aí saí. Quando eu saio, tinha um palquinho ali atrás, a gente fez a reforma e a gente manteve ainda o palquinho lá. Eu tava sentado no palco e assim em volta, teve o finado Chaguinha, ele levantou e apontou o dedo assim na minha cara. Assim, gritando. Segurei assim no dedo dele, segurei com muita força e disse, olha, tu não grita comigo. Ele era pequenininho assim, mais ou menos do tamanho da Márcia, magrinho e na época eu praticava artes marciais e aí tinha uns braços assim, e ele vindo pra cima assim sabe. Segurei assim no dedo dele assim, olhei pra ele e disse, tu baixa a bola, não tô gritando com você. “Não tenho medo de você, ná ná ná”. Aí eu disse, Chaguinha, saia de perto de mim, saia de perto de mim, porque se eu te der um soco eu te mato, saia de perto de mim. Aí foi o momento que eu disse tô fora, peguei minhas coisas. Aí eu tinha todo, eu tinha feito um guia do espetáculo, com as cenas transcritas, tudo direitinho, sons de coreografias, tudo, tudo, fui tirar, guiando a cena, tá aqui. Pra vocês se guiarem, estreiem o espetáculo, mas eu digo, vocês não fazem isso, vocês não estreiam, porque vocês são incompetentes pra isso, aí saí. Quando eu chego aqui na porta, aí vem o Acleilton Célia Soares, aí disse. Não, estou saindo. Estou saindo com você também, aí pronto, eles saíram. Fiquei um tempo sem fazer teatro. O espetáculo morreu, acabou aí, não aconteceu mais. Eu deixei com eles. Não sei quem pegou, quem não pegou. Eu tirei da, eu tinha os desenhos de cena, desenhos de adereços, tudo, tudo tudo do espetáculo, toda a sequência do espetáculo. Era um, eu tinha mania de ficar desenhando as cenas né, principalmente quando eram cenas coreografadas. Então, a gente tinha muito coreografadas, como era uma espécie de cortejo né, tinha uma alegoria grande né, que entrava na frente. Eu fui desenhando todas essas coisas e desenhando pra ver como era, aí deixei todo esse material com eles. Pronto, não sei o que eles fizeram, só sei que o espetáculo não saiu. O espetáculo morreu aí. E foi o que me fez sair do grupo. Quando a gente né então, isso foi em 89.¹¹²

No fragmento, é possível perceber que o depoente intensifica o seu discurso de desgosto pela pouca produtividade e a chateação pelas reclamações de seus colegas e alega a sua saída definitiva do grupo teatral. No entanto, para além da desgastada relação com alguns membros do Arco Íris, fica claro que o mesmo significou bastante na sua história, tendo marcado substancialmente a sua trajetória artística e política. Ao trazer para a cena essas ações, atitudes cunhadas no campo artístico, desvelamos as tensões presentes no processo criativo, que ingenuamente muitos não afirmam existir, mas que se manifestam em formas de disputas e negociações. A ideia de que a obra de arte é idealizada e produzida a partir de um processo harmônico e coerente já está superada em todos os sentidos. Assim, os conflitos descritos na narrativa não estão presentes acidentalmente, devido unicamente ao calor das emoções, mas cumpre o objetivo de preparar o terreno, de tomar posição e colocar o seu ponto de vista, construindo uma versão em relação aos desentendimentos. Além disso,

¹¹² Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

concordamos com Bourdieu (1996) quando afirma que a vida artística não baseia-se em formas colaborativas de ação coletiva, mas de uma completa competição antagônica e imposições simbólicas que passam a predominar no campo artístico.

Em face do que foi revelado, ressaltamos que o aspecto de desenhar as cenas e adereços corresponde ao caráter imaginativo do sujeito, situado no campo das idealizações, perspectivas e projeções, porém, os esforços não lograram o objetivo inicial, pois o espetáculo ficou na gaveta, sendo deixados apenas os traços que marcaram a proposta e as relações humanas derivadas da experiência. Ainda que o espetáculo “Brasil: Nunca Mais” nunca tenha sido levado ao palco, isto é, posta diante do grande público que é a sociedade russana, os aprendizados, treinamentos e reflexões em torno da temática se fez presente enquanto algo palpável para os artistas, produzindo sentidos que serão levados continuamente no decorrer do seu existir. Possivelmente, o espetáculo teria representado um importante marco na produção de sua arte engajada e militante.

Na sequência, recorremos novamente a um dos momentos da Semana de Teatro de Russas-CE conduzida pelo Arco Íris, no ano de 1988:

Às 21:00 h, foi a vez da escola dos comércio (CNEC) - Teatro é arte, cultura, comunicação e lazer, foi o que afirmou a platéia, Frank diz que teatro é um sistema artístico, é um meio de comunicação direta, o teatro tem a preocupação de buscar a realidade de uma verdade bem nossa, bem brasileira, falou também sobre a realidade do nosso país, o tanto quanto se assemelha com o trabalho mostrado com a performance e diz que precisamos nos conscientizar desta realidade. Perguntaram se tínhamos sede própria e quais as dificuldades encontradas até o momento, Frank, respondeu - sempre tivemos muita dificuldade, inicialmente a gente se reunia e ensaiava nas praças públicas por não termos local na cidade, no início de 1987, passamos a nos reunirmos no auditório do Matoso Filho, depois fomos transferidos para o CREER onde estamos até hoje. Frank falou, também do Festival realizado em Sobral e também da peça O mago Salomão. Perguntaram qual a sensação que sentimos ao estarmos no palco; cada ator tem sua maneira de sentir-se e Dagoberto disse que é uma emoção gostosa de se sentir. (Relatório da Semana de Teatro de Russas, 1988)

Haveria nesse grupo teatral a necessidade de colocar-se em constante diálogo com a sociedade, produzindo representações do próprio teatro enquanto arte e linguagem, assim como do seu conteúdo. Nesse caso, percebemos que nesse fragmento a procura pela conscientização é sempre um horizonte presente, a necessidade de olhar atentamente para o mundo à nossa volta e fazer com que os outros também façam o mesmo. Outro aspecto que “salta aos olhos” refere-se a dificuldade espacial do grupo teatral amador, que se apropria dos espaços possíveis disponíveis na cidade, mais um elemento que edifica a sua luta pela

abertura de espaços artístico-culturais e simultaneamente por espaços de discussão política, Nessa mesma linha de raciocínio:

25 de março (sexta-feira) - Demos início ao debate às 10:00 hs., e o Dagoberto perguntou o que entenderam sobre o trabalho apresentado; responderam que falava do desemprego, do capitalismo selvagem, da opressão, da fome e da repressão ditatorial; sobre teatro disseram que é a expressão cênica da realidade expressiva, é no teatro que recebem informações diretas da realidade. Thesca, perguntou o que eles queriam assistir com o grupo; responderam que queriam ver peças eróticas, românticas e de cunho político (crítica) finalizamos com os parabéns dos alunos, diretores e professores e desejaram-nos muito sucesso. A noite teríamos dois debates um no colégio estadual e outro na escola de 1º grau Irapuam Diniz Aguiar, mas não foi possível! pois caiu um temporal o que impossibilitou nossa apresentação. Com isto encerramos os trabalhos nas escolas. (Relatório da Semana de Teatro de Russas, 1988)

Estabelecer diálogos com a sociedade, abrangendo os diferentes públicos, estava entre as ações relevantes desse grupo teatral. A resposta dos alunos sinaliza para a percepção que os mesmos tinham do Arco Íris, do impacto gerado pelo trabalho que estava diante deles, por isso reiteraram a realização de peças de cunho político, uma marca latente deste coletivo teatral, que a sociedade notadamente reconhecia. As discussões empreendidas pelo grupo artístico dizem respeito às preocupações mais urgentes a serem condicionadas aos processos reflexológicos. Na conclusão da Semana de Teatro de Russas, o documento revela:

Ao realizarmos esta semana tínhamos como objetivo levar o teatro para dentro das escolas, para as ruas e para toda comunidade. A experiência que tivemos com a X Mostra Estadual de Teatro Amador, foi talvez o maior impulso que tivemos para esta realização, sentíamos uma necessidade enorme de mostrar ao povo russo como anda o nosso movimento. Foi difícil pois não tínhamos apoio, e os órgãos e casas comerciais que sempre nos apoia, sentíamos que já havíamos explorado demais nos últimos meses, mas mesmo assim saímos a bater nas portas dos nossos colaboradores e fomos atendidos, em duas semanas estávamos com tudo pronto graças também aos esforços de toda equipe de produção que trabalhou muito bem mostrando assim que o nosso movimento já tem maturidade para produzir eventos desta natureza. O esforço estendeu-se a todo o movimento teatral pois contamos com a participação brilhante do Grupo Teatral Skinas e também do Grupo de dança Energia Astral que se fez presente ao Festival de Teatro-Kê.

Quanto aos trabalhos realizados nas escolas, foi uma experiência talvez maior que a do Festival de Sobral, pois estávamos operando no nosso maio, e eram as nossas pessoas, o nosso público que estava avaliando o nosso trabalho. Foi gratificante durante toda uma semana podermos respirar teatro, comer teatro e trabalhar para o teatro, ligarmos o rádio e ouvir falar de teatro, sair as ruas e vê o povo lendo nossos programas, cartazes e panfletos, ir as escolas e vê e ouvir crianças e adolescentes falando, questionando conosco as problemáticas do teatro e nos desejando sucesso e nos incentivando a continuar nesta luta. Que a luta não para agora, esta foi apenas o primeiro assalto, muitos round estão por vim.

Merda pra vocês!!!!

A produção (Relatório da Semana de Teatro de Russas, 1988)

É importante observar que o grupo teatral estava imbuído no exercício de trabalhar com diferentes setores da sociedade, escolas e comunidades, as atividades desenvolvidas estavam pautadas em mostrar para a sociedade as facetas do movimento cultural russano e as ações do Arco Íris. Notamos, também, que a questão do incentivo aos projetos oscilava bastante, ora, os artistas alegavam não ter apoio e por vezes deixam claro que de alguma maneira acontecia. Esse discurso sinuoso implica na vontade dos artistas de ecoar a ideia que o teatro local precisava de mais assistência do que por ventura recebia, sendo insatisfatório e/ou mediano o que estava sendo oferecido.

Cabe-nos reforçar que o Arco Íris procurava focar na comunidade local em especial, agindo sobre ela, intervindo por meio do teatro em sua capacidade de construir um imaginário social, sublinhando a necessidade de fazer os sujeitos pensarem socialmente e identificarem os problemas existentes na realidade social, sobretudo na sua e da comunidade que os entrelaçava.

Além disso, a passagem transmite a importância que o movimento cultural da cidade tinha para os integrantes do Arco Íris, que estavam desejosos em mostrar as suas feições para a sociedade, traçando um discurso de alta maturidade e articulação do mesmo, por isso ao ver dos artistas necessitava lutar pelo apoio e incentivo ao poder público e sociedade. No fragmento abaixo, encontramos um manifesto que expressa uma campanha conduzida por esse movimento:

Campanha de regionalização da televisão e do rádio

Após o golpe militar de 1964, sintomaticamente inicia-se no Brasil, a formação de uma das maiores redes de emissora de televisão do mundo. O “ser maior do mundo”, nesse caso, não é mérito, é vergonha. O Brasil é um dos poucos países do mundo que permite esse monopólio sobre os meios de comunicação. E quem permite isso? O governo, é claro! A custa de interesses subterrâneos, principalmente o de manter nas mãos de aliados o domínio da informação.

No governo SARNEY, o Ministério das Comunicações, sr. Antônio Carlos Magalhães, conhecido no submundo por “Toninho Malvadeza”, foi determinante, principalmente no momento em que foi preciso ceder alguns votos no Congresso Nacional, que garantia a permanência do status quo. Cito a Rede Globo como exemplo, mas todas as outras: Manchete, SBT, Bandeirantes, etc... cumprem o mesmo papel alienatório, pernicioso e destruidor de culturas. Todas são centralizadoras no eixo Rio-São Paulo, de cujos centros-metrópolis geram suas programações, baseadas numa realidade pouco familiar ao resto do Brasil, e, na maioria dos aspectos, programáticos dessas redes, o teor e conteúdo dos programas falam pouco até da realidade do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Essas emissoras foram conseguidas através de negociatas. Só para se ter uma ideia, o Sarney, para comprar votos dos constituintes, a fim de lhe garantir cinco anos de mandato, distribuiu via “Toninho Malvadeza”, mais de cinquenta canais de rádio e tv. Após conseguida a concessão o dinheiro rola fácil, faz-se um convênio com uma das redes nacionais, reproduz-se a programação e pronto. A única coisa que se produz a nível local, são os anúncios comerciais e olhe lá!

Fomos testemunhas de como esses veículos são perigosos, no último pleito eleitoral para presidente, quando maior rede de televisão do Brasil, geriu, através do

seu marketing político, toda a campanha do Sr. Fernando Collor de Melo e o elegeu como chefe da nação. E o que o mesmo fez em prol da cultura nacional? Fechou simplesmente, todos os órgãos culturais existentes, mas não mexeu um dedo para cassar as concessões feitas pelo seu antecessor.

Na constituinte, as entidades culturais que apresentaram propostas priorizando o fim da censura e a democratização dos meios de comunicação, sofreram diversos reverses, lutaram e conseguiram: a censura foi abolida e os meios de comunicação estão entregues ao debate nacional. A constituição assegura que a programação artística, cultural e jornalística, seja regionalizada, mas não diz qual será o percentual, isto a legislação ordinária quantificará.

Faz-se necessário entrarmos nessa briga para garantirmos, pelo menos, trinta por cento da programação regionalizada. A importância da efetivação dessa conquista é incalculável. Além da mão de obra que será absorvida, há a possibilidade de reproduzir os acontecimentos do dia a dia da gente que assiste TV e rádio, valorizando as peculiaridades de cada região: sua cultura, sua arte, seus problemas, etc.

Por isso é fundamental que as entidades representativas do meio cultural, artístico e jornalístico, pressionem desde a câmara de vereadores, o executivo local, as assembleias legislativas, para garantir essa conquista na prática.

(Movimento Cultural Russano, 01 de outubro de 1990, p. 01)

É particularmente importante destacarmos que o Arco Íris e os demais membros do movimento cultural russano, estavam empenhados em buscar diferentes maneiras de expressar-se para lutar pelas causas e pontos de vista defendidos, não apenas através da arte cênica em si, mas mobilizando e tentando persuadir a sociedade russana com variadas articulações possíveis. O documento datado no ano de 1990 tem a intenção de expressar determinado posicionamento político, cultural e social, procurando ganhar adeptos ao pensamento manifestado.

O manifesto chama atenção para uma situação complexa, que passou a incomodar bastante na época. Em primeiro lugar, “saltam aos olhos”, a crítica a monopolização da informação e dos meios de comunicação nas mãos de poderosas empresas, que pouco traziam da realidade da sociedade no geral em suas mais profundas camadas. Ao se debruçar em determinadas tessituras, encontramos uma feroz crítica às emissoras brasileiras de televisão e rádio, especialmente, a Rede Globo de televisão, capazes de alienar a sociedade de diferentes maneiras, de acordo com o pensamento difundido pelo movimento cultural russano. Além disso, temos a crítica ao governo Sarney e ao seu ministro das comunicações Antônio Carlos Peixoto de Magalhães, por favorecer a monopolização dos meios de comunicação em benefício próprio e nada fazer efetivamente para regionalizar os mesmos. Assim como, a crítica ao também governante Fernando Collor de Melo que muito se aproveitou dos meios de comunicação para se eleger e contraditoriamente fechou órgãos culturais importantes, como a FUNARTE por exemplo. Um dos entrevistados cita alguns dos prejuízos as artes acarretados pelo governo Fernando Collor de Mello:

Porque a nível nacional, o Fernando Collor quando ele ganha, ele acaba todo esse serviço, serviço nacional de artes cênicas, instituto nacional de artes cênicas, ele acaba com tudo e cria uma coisa que é esse modelo neoliberalista né. Transferir as coisas, que é obrigação pública para a iniciativa privada. Então cria a lei, que já existia né, em 86, não, aliás, não foi nem o Fernando Collor. Foi criado a lei Sarney em 86, o Sarney era senador e criou uma lei que era pra cultura e aí o Fernando Collor ele acaba com tudo. Ele acaba com a confenata, é o período que a federação começa a entrar em decadência, porquê ele fecha a confenata, confisca a casa do teatro amador. Foi uma conquista do movimento, o teatro que fazia parte do complexo da casa do teatro amador lá em Brasília, que era a sede da confenata, ele confisca o teatro e transforma no. Ficou um teatro nacional depois né, da FUNARTE. Depois foi criado a FUNARTE e do teatro passou pra Funarte. A confenata perdeu todo esse espaço, que era a casa do teatro amador com o teatro Plínio Marcos. Então foi tomado pelo governo. O Fernando Collor, o Fernando Henrique quando assume, aí transforma a lei Sarney na Lei Rouanet, só que é esse modelo neoliberal né. De transferência das obrigações do poder público para a iniciativa privada. E a concentração da Lei Rouanet fica Rio-São Paulo-Belo Horizonte. O nordeste, a gente não consegue. Ainda hoje é difícil, pela Lei Rouanet ainda hoje é difícil aqui no nordeste conseguir captar alguma coisa.¹¹³

Retomando o manifesto, observamos que predomina a crítica a pouca e/ou quase inexistente regionalização da cultura, arte e dos problemas e questões das regiões na programação dos meios de comunicação, muito embora estivesse determinado na constituição, mas não encontrava efetividade na prática. O manifesto contribuiu para a construção de uma denúncia, deixando registrado as reivindicações de um grupo atento às transformações que não estão inseridas nos interesses de toda a sociedade, que apenas contemplam uma parcela muito exclusiva da mesma. Assim, compreendemos que não apenas o Arco Íris, mas o movimento cultural russano eram engajados, com discursos ideológicos, pontos de vista e posições no campo artístico que se estruturaram para insuflar vida ao combate, a contestação de uma determinada situação, a luta contra a dominação, as disputas e confrontos eminentes em toda a sociedade, que procura por espaços e a ter os seus direitos respeitados.

3.3 As cortinas caem: fissuras de um céu (des)colorido

O que nutre um grupo, senão o lugar comum onde todos habitam?

O Ethos, esse lugar que dá ao grupo sua identidade, por muitas vezes é posto à prova e por muitas vezes sofre significativas fissuras. Uma dessas expressões normativas em que a Ética se encarrega da sua reflexão. É, portanto, para mim, o momento em que o Ethos, esse habitar em comum, começa perder força dentro do grupo é que este deixa de ter sentido.

¹¹³ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

As fissuras do grupo teatral Arco Íris se configuram como uma fissura no próprio Ethos do grupo. Seus indivíduos, seus “Eus” como dito acima, deixam de se perceberem como “Nós” e assim, o próprio grupo se desfaz em meio às fissuras cada vez mais incisivas.

Se o Ethos é o lugar onde habitamos, a casa, as fissuras destruíram aos poucos as paredes e o abrigo confortável não pode, mas ser encontrado. Um ato tão violento quanto arrastar de casa seu morador, de olhos vendados até um lugar incomum. A violência do não pertencimento. A insegurança do não comum.

Pergunto: O que fazer quando os indivíduos de um grupo começam a se perder de casa? (Revista Paiol Cultural, 2015, p. 09)

A epígrafe apresenta um discurso filosófico que busca anunciar que o grupo teatral se perdeu em meio às fissuras. O trecho foi retirado do material de divulgação comemorativo da Oficarte, que inevitavelmente tem a sua história entrelaçada com a do Arco Íris. Nesse sentido, importa lembrar que toda vez que um grupo artístico fala de outro grupo artístico, temos que considerar que perpassa simultaneamente discursos interiores e exteriores, que mesclam diferentes experiências e subjetividades, que buscam consolidar um determinado pensamento e/ou ponto de vista no campo artístico.

Por ter perdido o seu lugar comum e a identidade que permitia a sua coesão social, o Arco Íris de fato fechou as suas cortinas no ano de 1992, passando a existir apenas na memória daqueles que tiveram as suas experiências marcadas no coletivo teatral ou dos que puderam apreciar as diversas manifestações artísticas de caráter engajado e militante que o mesmo pôde proporcionar. Constatamos a esse respeito, que o Arco Íris teve a sua história marcada pela disposição artística e política, mas também saturada pelas dificuldades, obviamente, em níveis diferentes da Oficarte (Como veremos no próximo capítulo).

Olhamos dessa maneira para o Arco Íris, como um corpo social completamente dotado de multiplicidades e facetas, capacidades criativas e inventivas que procuraram desalienar a sociedade russana, mas que não estava isenta de contradições, ambiguidades e incoerências, próprias da condição humana e de todo grupo constituído.

A partir da imersão na historicidade do grupo teatral, creio que seja possível argumentar que o mesmo passou por muitos momentos de dificuldades, que foram processualmente fragilizando as suas possibilidades de sobrevivência, tendo muito claramente a consciência que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Pode-se compreender que a primeira fissura produzida no grupo teatral foi especificamente estrutural, ocorrendo no decorrer da sua existência fragmentações em sua composição. No mesmo documento anteriormente citado, Francisco Franciner Lourenço Lima expõe em ordem cronológica os acontecimentos difíceis que ocasionaram a sua saída, coincidindo com a saída de outros integrantes:

Bom, em 1988 era a comemoração dos 100 anos da libertação dos escravos, o ano da consciência negra e nesse ano nós montamos o espetáculo Negro, gente negra” e eu considero o melhor espetáculo montado pelo grupo, porque juntava todo o elenco do Arco Íris e o elenco de outro grupo que era dissidente do mesmo que era o grupo Eskinas. A gente conseguiu montar esse espetáculo que foi êxito de público. No dia seguinte da estreia foi marcada uma matéria para TV Ceará, veio toda a equipe da TV e aí alguns membros do grupo boicotaram a apresentação e isso gerou certo mal estar dentro do grupo então foi o primeiro desentendimento. No mesmo ano aconteceu um congresso de teatro em Brasília e um festival de teatro e eu fui convidado como representante da Federação Estadual de Teatro, eu fazia parte da diretoria e o presidente do grupo entendeu que quem deveria ir era ele, ou seja, eu fui representar uma federação de teatro, mas ele achava que eu não deveria ir porque eu não era o presidente do grupo, esse foi o segundo mal estar gerado dentro do grupo e eu me afastei temporariamente. Em 1989 eu retornei para o grupo a convite deles para dirigir um espetáculo chamado “Que país é este?”. Então, nós começamos a montagem do espetáculo juntando os dois grupos, Arco Íris e Eskinas e eu deixei muito claro qual era a minha condição no espetáculo. Eu ia dirigir o espetáculo. Sempre eu fiz a produção dos espetáculos, a direção, acabava até atuando e nesse espetáculo eu fiz questão de não atuar até pela minha posição dentro do grupo porque eu não estava mais interessado em continuar com o grupo. Por estas questões e porque tinha um grupo de pessoas dentro que queria transformar mais em um grupo político, para tá discutindo questões políticas. Enquanto eu queria fazer um trabalho de teatro, a postura do grupo era pegar um texto e montar, muito comum nos grupos e eu queria ter um trabalho continuado de fazer oficinas, de fazer o trabalho mesmo de treinamento e a postura deles era outra, então eles queriam estar se reunindo duas, três vezes por semana para discutir questões políticas e não para fazer um trabalho de Teatro e quando era pra fazer um trabalho de Teatro era pegar um texto para montar. Aí eu me afastei e nesse retorno para montagem desse espetáculo, deixei claro que eu não ia apenas dirigir e eu dividi o grupo em equipes de produção. Faltando uma semana para a estreia do espetáculo eu procurei a equipe que estava responsável pela parte de produção, por que eu queria marcar um ensaio com figurinos, cenário, essas coisas e eles não tinham nada e aí vieram para cima de mim, alegaram que eu estava responsável, num sei o quê. Aí eu falei pra eles que o que eu tinha me comprometido a fazer eu tinha feito. Eu escrevi, eles tinham um pequeno texto que era um motivo, era o tema para o espetáculo e eu acabei escrevendo mesmo o texto do espetáculo. Aí eu falei pra eles, esqueçam que eu dirigi o espetáculo, que eu escrevi, qualquer um pode assinar a direção e a autoria do texto e eu só queria que vocês estreassem o espetáculo e a partir de agora eu estou me afastando definitivamente do grupo. Aí quando eu decidi sair o Acleilton falou que ia sair também, a Célia Soares e aí eu lancei o desafio: Estreiem o espetáculo. Que acabou não acontecendo.¹¹⁴

Alguns elementos apresentados acima já foram anteriormente trabalhados, no entanto, trouxemos novamente, na intenção de situar as experiências que provocaram o princípio da

¹¹⁴ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

fissura, a maior desintegração dos seus membros que o Arco Íris atravessou na sua história. A sucessão de desentendimentos e divergências no grupo teatral foram determinantes para que Francisco Franciner Lourenço Lima optasse pela sua “retirada de cena”. Todavia, torna-se importante lembrarmos que esta é apenas a versão de um único indivíduo sobre os fatos descritos, uma versão não mais ou menos verídica que outras que foram estabelecidas.

No relato, a crítica que mais se acentua em relação ao Arco Íris, é o fato do coletivo teatral aparentemente ter se preocupado mais com as questões políticas, as discussões relacionadas ao partido político especificamente, do que mesmo com o aprofundamento dos trabalhos artísticos. Esse discurso é também utilizado para afirmar que o grupo teatral foi se perdendo, não conseguindo encontrar fôlego para dar continuidade às atividades. Não podemos perder de vista que toda avaliação no campo artístico deriva de uma luta simbólica, onde os artistas têm muitas vezes, percepções artísticas diferentes, travando entre si uma constante luta para classificar o valor do seu trabalho (BOURDIEU, 1996).

Quando questionado sobre o encerramento das atividades do Arco Íris, José Dagoberto Alves revela:

É, foi assim uma coisa que foi de repente, e aí foi que aconteceu, veio a Oficarte, aí os meninos do Arco Íris ficou só mais quem, ficou eu o Chaguinha, ficou eu, o finado Chaguinha, o Airton e a Rose, ficou só nós quatro. O Haroldo se afastou, foi trabalhar, os meninos foram trabalhando e aí sem tempo pra ensaiar, sem tempo, tá entendendo, aí ficou aquela história, aí ficou nós quatro. O finado Chaguinha trabalhando, eu trabalhando, a Rose em casa. E aí veio o Airton fez um concurso e passou para professor em Pacajus e foi embora. E nós ficamos sem, aquela questão sem se reunir. Ficou eu e Chaguinha, a gente, também foi uma falta nossa de buscar mais gente. Aí - “Chaguinha, rapaz e aí o quê que a gente vai fazer? Vamos ver aqui no que é que dá, lá na frente a gente se reúne.” Todo mundo trabalhando e aí ficou, se acabou assim. Com a saída do Airton e tal pra Fortaleza, pra Pacajus, a gente não se encontrou mais pra discutir. - Mas, vamos pegar pra discutir, eu, o Haroldo, o Bosco, tá aquelas pessoas todas, o Ricardo Torres, que já veio, que é da rádio né. Que hoje ele. Foi interessante ele no teatro, que teve um casamento no teatro, o Ricardo Torres, ele e a esposa dele, que tinha dois filhos, eles foram pro Skinas, participar do Skinas, aí no Skinas eles começaram a namorar e se casaram. Separaram, mas casaram né. Eu acho assim, como tô te dizendo, acabou e não sei se acabou. Foi assim, e veio a morte do Chaguinha, aí pronto.¹¹⁵

Nota-se que o entrevistado logo no início traz a Oficarte para o relato, sugerindo implicitamente que de alguma forma a Oficarte possa ter ofuscado o Arco Íris, o seu espaço na cena russana. Outro elemento perceptível, é que mesmo depois da saída de alguns componentes, outros acabaram saindo posteriormente, devido às necessidades impostas pela vida, causando mais um grande desfalque na composição do grupo teatral.

¹¹⁵ José Dagoberto Alves, 56 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 12/01/2022.

Através de uma percepção atenta, enxergamos que o indivíduo em alguns momentos silencia elementos da sua narrativa, pois ocorre uma modificação nítida nas expressões faciais quando determinados assuntos são atravessados, ou mesmo constantes avanços e recuos na narrativa, dando a impressão de estender propositadamente alguns assuntos, como também driblar incessantemente outros que não sejam do interesse do mesmo. De todo modo, precisamos entender que na análise da memória, temos obrigatoriamente que levar em conta que os esquecimentos e os silêncios cumprem uma função crucial, fazem parte dos mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 1990). O fato do entrevistado se esquivar dos problemas que o grupo artístico enfrentou com a saída das pessoas, assim como dos conflitos internos dentro do mesmo é fruto de interesses estabelecidos, está relacionado com a ideia de querer cultivar e manter uma determinada memória a respeito do Arco Íris, que tem a pretensão de se afastar das intempéries, uma vez que a elaboração da memória é “uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional” (ROUSSO, 1998, p. 94).

O depoente assume que juntamente com o seu colega Chagas não encontrou forças para prosseguir com o grupo teatral, fato que no decorrer do tempo foi se tornando cada vez mais difícil. Diante de um quadro complicado, o Arco Íris “fecha as suas cortinas”, não voltando a se reunir e propor novas possibilidades para o teatro russo.

O efeito gerado pelo seu fim foi sentido por José Dagoberto Alves da seguinte forma: “Me afetou porque eu gostava do contato, de trocar aquela ideia sabe. Foi fundado, teve o momento dele, foi bom enquanto durou né. Todo mundo naquela. A saudade hoje do grupo teatral Arco Íris, eu acho que até a Oficarte poderia resgatar a questão do Arco Íris mesmo sabe, não sei como eles poderiam resgatar.”¹¹⁶

Através do relato, conseguimos perceber o saudosismo implantado no discurso, falar sobre o seu fim pode ativar sentimentos ainda mais agudos, pois a experiência de fato representou muito na trajetória não apenas do sujeito em questão, mas de outros que também fizeram parte do grupo teatral. Além disso, observamos a preocupação do mesmo em ter a história do Arco Íris contada na sua profundidade, sendo cobrado da Oficarte no presente a atitude de resgatar os feitos importantes do grupo artístico. Lembrando que as memórias não são construídas por um tempo cronológico, mas pela confluência do passado e do presente, que geram um processo de constantes ressignificações, uma vez que o presente atua como

¹¹⁶ Idem.

reestruturador da forma como recordamos do passado, do vivido anteriormente, das experiências, enfim.

É no intuito de compreendermos o cessar de um grupo teatral que abordamos criticamente as fontes da pesquisa, na qual evidenciamos, que de fato ao perder pessoas fundamentais, o Arco Íris acabou se enfraquecendo, perdendo a disposição de continuar a colorir o teatro russo com os seus repertórios, sobretudo engajados, mas o seu fim significou mais do que a parcial desintegração dos participantes que o mantinham, mas a perda da capacidade de rearticular novas possibilidades frente os desafios, traçar novas metas e driblar as circunstâncias adversas. Para além dessas questões, podemos inferir também que o mesmo já estava saturado dos embates enfrentados no campo artístico, que indubitavelmente provocaram bastante desgaste, principalmente, em relação ao grupo teatral Oficarte.

Não temos a intenção de afirmar que por conta desses entendimentos, o grupo teatral Arco Íris resolveu dar fim às suas atividades, mas acrescentar, que todo e qualquer conflito em um campo, acarreta em um mal estar, contribuindo indiretamente ou diretamente para as ações desenvolvidas.

Para além daqueles já citados, sobretudo as rugas entre os integrantes do grupo teatral, listamos alguns desentendimentos no campo artístico entre um e outro. Márcia Maria de Oliveira Lima declara:

[...] mas o que mais me chama atenção hoje, eu lembrando assim, foi um momento que a Oficarte fez um projeto para prefeitura, que aí foi de subvenção para Oficarte de se fazer os trabalhos dela, pra conseguir financiamento, era um projeto de subvenção. Foi até o negócio do milhão, esse milhão, era todas as rubricas. Quando a gente faz um projeto, e assim no que a gente vai utilizar o dinheiro, faz orçamento, foi para câmara. E no dia que foi para câmara todos os outros grupos que tinha na cidade na época, eram seis, foram também pra dar apoio né, pro projeto tal tal, para que a gente recebesse esse dinheiro. Então foi, a câmara foi favorável, depois que foi favorável e tudo, os grupos vieram para gente pra querer a parte deles no milhão, na nossa subvenção. A gente: “não, mas o projeto que a gente fez tá aqui, a gente vai usar tanto para oficinas, as oficinas vai chamar todo mundo, vai ser tanto pra fazer isso aqui. A gente tinha tudo detalhado do que, e eles começaram a achar que a gente tirou o dinheiro deles sabe, que o dinheiro era para ser dividido pra eles e a gente embolsou o dinheiro. E que não foi isso que aconteceu né, quando a gente faz um projeto a gente já coloca as rubricas do que a gente vai precisar. Aí pra mim essa foi a primeira, o primeiro momento que eu vi assim tensão entre. Principalmente esse rapaz que era, que tava no grupo na época. O cara falava “Não, mas a Oficarte levou aí o nosso milhão, cadê o nosso milhão?, levou nosso dinheiro.” (Imitando com a voz grossa - risadas)” E não tinha. É, foram umas acusações bem cruéis assim. Esse projeto tinha inclusive edição de um festival russo. Foi o primeiro festival com todos os grupos, foi o primeiro festival que a gente fez. Aí foi assim, o primeiro, o primeiro festival que a gente fez, eles foram convidados, teve premiação. E assim, tudo tava previsto nesse projeto que a gente fez. É, a gente ia repassar, como a gente faz até hoje na companhia, a gente manda os projetos para outro estado, federal, pra onde for, mas a gente tem as ações que a gente vai fazer e as ações nunca são só pra Oficarte, as ações são a nível regional, a

nível municipal. Tá sempre envolvendo professores, arte-educadores, os artistas né, porque assim a gente não pensa a arte só pra gente, a gente crescer, a gente tem que crescer junto. E aí eles não compreenderam isso, pra mim é foi a primeira rusga que eu percebi. E também tinha as questões mesmo, acho que tinha mais uma questão pessoal talvez de brios né, a figura do Frank acho que tava meio que, um ciúme entre, “porque que o Frank conseguia dirigir um espetáculo, porque que o Frank conseguia aquilo, e eles não conseguiam né”, tinha muito essa questão muito pessoal, era o que eu conseguia perceber na época.¹¹⁷

De acordo com o depoimento, a rusga entre o Arco Íris e a Oficarte começou a se manifestar mais abertamente logo no ano de fundação do grupo teatral, quando este ganhou uma subvenção a partir de um projeto de lei, no valor de um milhão de cruzeiros. Esse recurso gerou bastante mal estar e uma indisposição uns com os outros, de um lado os integrantes da Oficarte procuravam explicar burocraticamente que a subvenção não era compartilhada, tinha uma finalidade específica, do outro lado temos os demais grupos teatrais, principalmente, o Arco Íris reivindicando uma parcela do benefício. O impasse gerado notadamente provocou tensões de ambas as partes, que estavam inconformadas com a situação. Essa subvenção também aparece nas páginas do Jornal Tribuna do Ceará, que coloca:

Hum milhão de cruzeiros para o teatro de Russas

Russas (Ivelto Silva - Da Sucursal) - O Prefeito Municipal de Russas, Dr. Francisco de Assis Bezerra Nunes, enviou, na semana passada, à Câmara Municipal, um projeto de lei criando uma subvenção a ser repassada para o grupo teatral Oficarte (Oficina de Artes) Teatro e Cia, no valor de um milhão de cruzeiros, a fim de que seja cumprido o organograma de programações para o ano de 1991, em 12 parcelas conforme as disponibilidades financeiras. A Oficarte Teatro e Cia., prestará contas de cada parcela para que seja repassada a seguinte.

Na sexta-feira passada, dia 30 de novembro, a Câmara apreciou o projeto de lei, na presença de artistas da cidade, do grupo Arco Íris de Teatro, fantasiados de palhaços, bailarinas, viúvas e etc., além da própria diretoria da Oficarte. O projeto de lei foi aprovado por unanimidade, recebendo elogios da oposição e deixando os grupos da cidade eufóricos.

De acordo com Franck Lawrence, Mazé Oliveira e Webston Moura, membros da diretoria da Oficarte, já existe um programa preparado para o próximo ano como: apresentação de peças teatrais, comemoração da semana de teatro, entre outras coisas. Neste sábado, dia 8 de dezembro haverá uma reunião no movimento de promoção social, a partir das 8 horas da manhã, para o conselho de Teatro. A Oficarte Teatro e Cia., é a entidade maior do teatro russo. (Jornal Tribuna do Ceará, 07 de dezembro de 1990)

O *Jornal Tribuna do Ceará* preocupou-se em noticiar o ganho que o teatro russo obteve, descrevendo os passos que foram dados em relação a essa subvenção, porém, deixando claro propositadamente que os recursos seriam repassados para a Oficarte, que teria um projeto na qual os recursos seriam aplicados. Lembrando, que o redator do jornal

¹¹⁷ Márcia Maria de Oliveira Lima, 49 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

mantinha relações diretas com o grupo Oficarte, o que nos leva a acreditar que detalhar esses aspectos seria interessante para a mesma, que teria essa questão esclarecida diante da sociedade. Notamos que, de acordo com o discurso jornalístico, o projeto de lei de subvenção causou bastante alvoroço na cidade, sendo bastante elogiado. No entanto, as tensões nos bastidores a respeito desse assunto não foram reveladas pelo jornal, sendo apresentada apenas a parte emotiva e alegre dos artistas locais no primeiro momento. No final da manchete, o redator exalta a Oficarte com a declaração dela ser a maior do teatro local, fato que poderia gerar também um mal estar entre os demais grupos teatrais ativos há um bom tempo na cena russana, pois os veículos de comunicação pareciam oferecer mais visibilidade para ela em detrimento dos demais grupos artísticos da cidade. Ainda sobre o projeto de subvenção, Francisco Franciner Lourenço comenta:

Quando foi em 90 a gente cria a Oficarte, e aí a gente criou a Oficarte, aí assim esse projeto de subvenção. Aí lá vai pensar na história de, acho que mais de 50% das ações era focada nos grupos locais né, oficinas, porque a grande carência era a formação. Então assim, oficinas para os grupos, festival, os encontros né, daí tinha os encontros da federação, o congresso né. Que aí a gente pensou de realizar um congresso em Russas. Aí tinha todos os custos do congresso. Hoje a gente vendo assim, pelo que a gente realizou, esse projeto, se fosse com moedas atuais, era em torno de uns 150 a 200 mil, pegando pelos custos de hoje. Teve aquele encontro em Morada Nova, teve o de Aracati então você vai, era nessa faixa uns 150 a 200 mil, só que na época, porquê pela moeda da época era um milhão. É. E aí todo mundo falava nesse milhão. Essa história de subvenção para grupo de teatro, acho que nunca tinha acontecido na história da cidade. Inclusive ficou confuso até para o próprio prefeito da época, que aí vieram uma galera de Flores né pra pedir uma ajuda pra montar peça. Ela pediu uma ajuda para, aí eles disseram “Procure ali o pessoal do teatro, da Oficarte” (Risada). Então o povo, “gente ninguém é secretário de cultura não”. Era um milhão pra resolver os problemas da [...]. Mas foi muito bom, a gente tava começando. O grupo tava começando, a gente conseguiu esse valor, realizamos muitas coisas. Então assim, foi um ano de atividades, aquela programação que a gente fazia aos domingos né. Que eram os domingos culturais. Tinha aquela feira de arte, que era feita na feira mesmo, livre e tal. Era feita de arte com violeiros, com palco que a gente montava, aí tinha teatro de rua, tinha não sei o quê. E aí a gente contemplava todos esses grupos. O pessoal do Arco Íris ficou muito numa rixa com a gente, mas a gente estava sempre com eles. A gente fazia o conselho né, a gente criou um conselho de cultura dentro da Oficarte também. Então assim, mas eles queriam sempre emperrar as coisas. Quando a gente queria fazer isso aqui, eu digo, tá, eles votavam contra. Vamos fazer um encontro, e aí teve. Eu acho que você deve ter visto isso em um dos periódicos. Teve um evento, foi uma festa da criança. Que aí tinha os palhaços. E o Anchieta Brito que era da Oficarte, era um dos redatores do jornal, fez uma crítica ao trabalho deles né dos palhaços sei o quê, daí eles ficaram super ressentidos. Eu tava escrevendo agora e peguei o livro de ata antigo da companhia e botei lá. A secretária escreveu né, que era a Mara, escreveu a fala lá do Dagoberto né e do Chaguinha, que a gente exaltavam os trabalhos da Oficarte e denegiam os trabalhos dos outros grupos.¹¹⁸

118

Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

Se observa uma movimentação incomum no campo artístico, a procura pela fatia de um recurso inédito na história de Russas-CE, que foi captado pela Oficarte junto a prefeitura municipal, tendo inclusive atraído grupos teatrais de outras cidades. Aí se estabelece uma questão importante, a capacidade de comunicação rápida que os grupos teatrais tinham uns com os outros, sendo rapidamente inseridos nessa busca pelo recurso.

No fragmento, Francisco Franciner Lourenço Lima reafirma a tensão entre o Arco Íris e a Oficarte, acrescentando que o primeiro buscava atrapalhar algumas questões no próprio conselho. Obviamente, as divergências são frequentes em qualquer reunião de pessoas, mas as questões que o Arco Íris divergia dava a impressão de serem desnecessárias para o entrevistado. Além disso, o depoente coloca que o mesmo não sabia absorver as críticas projetadas no jornal, que sentiam-se confrontados e ressentidos diante da cena artística, principalmente, quando tinham as suas peças e/ou atitudes específicas no movimento cultural russo criticadas, postas a prova. Compreendemos a partir de Bourdieu (1982) que todo e qualquer discurso enunciado tem uma intencionalidade própria e parte sempre de um campo específico, seja ele qual for, que inevitavelmente se depara com as regras simbólicas deste campo, capaz de refutar ou legitimar o discurso, e portanto, as suas representações. Assim, tal discurso a respeito do Arco Íris é abertamente disseminado por outros atores sociais, encontrando amparo em outras vozes que ecoam no campo artístico, mas não quer dizer que esta seja uma verdade absoluta, apenas é um discurso que tem uma certa legitimidade. Sobre as tensões dele com os demais grupos teatrais, José Dagoberto Alves revela:

Assim, é ser humano né, tudo isso é difícil. Sempre tinha, se eu dizer que não tinha, tô mentindo. Tinha as tensões, as ciúmeiras e tal, aquelas coisas todas. Tinha os festivais aqui na época quando se apresentava dois, três grupos, se apresentava o Arco Íris, a Oficarte, o Novo Reflexo lá do Planalto. E aí tinha aquelas tensões, sempre tinha aquelas tensões, mas no final todo mundo se entendia, se resolvia. Mas sempre tinha, a nível regional até porquê tinha pouco grupo de teatro regional aqui. Eu lembro que tinha em Alto Santo, Aracati, tinha um festival lá que era muito bom, eram poucos, Limoeiro era também muito. Sempre tinha uma atenção muito grande, nós e Limoeiro né. Eu achava normal essas tensões. Essas disputas né, normal, tranquilo né.¹¹⁹

O entrevistado normaliza as tensões ocorridas no campo artístico, destaca a questão da concorrência entre um e outro, mas não se aprofunda propositadamente na natureza das tensões. Ao revelar que no final das contas todos conseguiam se entender, o mesmo se esforça para amenizar o peso que as mesmas tiveram em alguma medida, tanto para uns quanto para

¹¹⁹ José Dagoberto Alves, 56 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 12/01/2022.

outros. Maria José Oliveira de Lima também expõe o seu posicionamento acerca das tensões existentes no campo artístico:

Ah, nós tínhamos. Nós éramos amigos, mas nós tínhamos essa de quem era o melhor. Quem fazia melhor, o Arco Íris, tinha a Oficarte, o Arco Íris e tinha um outro, que eu esqueci o nome, não lembro. Era o do Anchieta. Nossa, o Anchieta. O Anchieta extremamente, ele confrontava muito com a gente; Não, era só competitivo mesmo, pra ver quem era o melhor, depois se juntava em uma esquina e ia todo mundo beber cerveja. Era muito 10, era quem fazia a peça melhor né, quem ganhava. E pronto, depois se juntava lá, tomava uma cerveja, dava risada, ou juntava todo mundo. É, a gente tinha essa competição né, ficava assim, até o Anchieta né, mas nós não tínhamos, não era uma briga séria, aquela coisa de competição mesmo, pra ver quem fazia melhor. O grupo do Chaguinha, a posição até do próprio Chaguinha mesmo era mais assim. Vamos dizer assim, que seria o PSOL e o PT. O Chaguinha era o PSOL bem, o Chaguinha era muito radical nas coisas dele, e nós seríamos o PT, trazendo para os dias de hoje né, seria mais ou menos isso, mais radicais, achava que a gente babava o prefeito. Isso à época né, porque eu trabalhava dentro da prefeitura, e eu tinha um cargo de confiança lá dentro né. E eu trazia o pessoal, a reunião era sempre lá, tanto que quando eu fui embora, eles tiveram que arrumar outro lugar pra fazer. Então, eles viam um certo receio né, como uma. “Que eles tinham privilégios, a Mazé trabalha na prefeitura, a gente não tem nada”. Eles tinham uma certa assim, mas nunca de a gente ficar de mal um com o outro, não. A gente discutia... Tomando uma cerveja junto.¹²⁰

Mais uma vez é ressaltado o caráter da competição existente entre os grupos teatrais russanos, porém, segundo a narradora a concorrência só existia no calor do momento, na disputa acirrada pela visibilidade e qualidade artística, fora isso, todos costumavam beber e apreciar a companhia um do outro. No entanto, entendemos que as coisas não se davam de forma tão amistosa assim, mas que essa cumplicidade ocorria entre os artistas locais, mesmo que os contrapontos existissem, pois muitos caminharam juntos e em diálogo por anos e partilhavam de algumas dificuldades em comum.

No fragmento de memória, explícita a personalidade marcante de um dos integrantes do grupo teatral, Chagas Basílico ou Chaguinha como era popularmente conhecido. Maria José Oliveira de Lima nos afirma que existia um receio por parte do membro citado e de todo o seu grupo teatral com relação ao fato da mesma trabalhar como servidora pública e favorecer o grupo teatral em que estava inserida, no caso a Oficarte. A depoente manifesta que o Arco Íris criticava profundamente essa questão, visto que também denunciavam não ser favorecidos diante disso. Notamos a esse respeito, que o mesmo se apresentou no campo artístico com uma postura bastante inquieta, tanto no âmbito político, quanto artístico, elaborando propostas para pensar a realidade social, mas voltando-se também ao seu campo de atuação e tecendo críticas aos agentes sociais.

¹²⁰ Maria José de Oliveira Lima Silva, 60 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 12/01/2022.

Por fim, concluímos o tópico revelando que não foram somente os problemas estruturais e nem tampouco apenas as tensões ocorridas no campo artístico que fizeram o Arco Íris não prosseguir com as suas atividades, mas a soma de todos esses fatores que contribuíram para o esfriamento do grupo teatral, que diante de muitas dificuldades, se viram envolvidos em outras prioridades e relegaram o teatro a uma gaveta, com chance ou não de serem um dia retomados os trabalhos. Fato que nunca aconteceu.

4 3º ATO A OFICINA DA OFICARTE: CHEGA A VEZ DE UM NOVO PROJETO ARTÍSTICO-POLÍTICO

4.1 “Nasceu da necessidade de organizar, transformar, transgredir”: a Oficarte aparece na cena teatral russana

OFICARTE UMA NOVA REALIDADE CULTURAL OUTUBRO - 1990 - ANO 1 - Nº01

Faça-se luz! E a luz fez-se. No meio do caos ignívoco surgiu o universo com todo o seu equilíbrio cósmico. Nasceu, também, a mitologia da fênix que renasceu das cinzas. Assim nasceu a OFICARTE TEATRO E COMPANHIA: Das cinzas de um movimento decadente, do caos ideológico, das tendências culturais da nossa região. **Nasceu da necessidade de organizar, transformar, transgredir;** da inquietação de todos os seus fundadores, com esperança no progresso e na revolução cultural e social do povo cearense.

Frank Lawrence (Jornal da Oficarte, 01 de outubro de 1990, p. 01) [grifo meu]

O fragmento foi retirado do Jornal da Oficarte, onde anuncia na primeira página o seu surgimento na cena teatral russana. O veículo de comunicação se encarregou da tarefa de informar aos leitores da sociedade as movimentações no campo artístico. Por ser um veículo oficial do grupo artístico, os assuntos que giram ao seu redor aparecem com bastante notoriedade, nas sessões mais privilegiadas. É interessante destacar que o grupo teatral teve por propósito perpetuar diante do escrito, um discurso em que o seu aparecimento deu-se em um momento de caos, decadência e estagnação do movimento cultural russano, da manifestação teatral em si. A proposta nas entrelinhas era inculcar a ideia de que o surgimento da Oficarte foi algo necessário para este movimento e para o teatro recuperar as forças que

outrora possuía. Obviamente, o discurso afeta diretamente os grupos teatrais amadores da cidade de Russas-CE, principalmente, o Arco Íris, tendo em vista que faziam parte deste arranjo.

A parte em destaque na epígrafe nos indica que a Oficarte possuía um objetivo estabelecido, organizar, transformar e transgredir, ou seja, organizar o que estava desorganizado nas bases do movimento cultural, transformar as possibilidades de trabalho com a arte teatral e continuar transgredindo. Essa tornou-se a investida do coletivo teatral conforme expressa o seu jornal. O discurso serve para o grupo teatral buscar a sua afirmação, parte da necessidade de construir e ocupar um lugar importante no campo artístico russano. Nessa constante perseguição aos rastros que a análise documental nos possibilita mostrar, acrescentamos, que visualizamos projetos de futuro neles, que estão manifestados através das expectativas e desejos que podemos detectar. Na sequência da manchete, temos ainda:

O projeto Oficarte surgiu da articulação de uma produtora, no sentido de montar a peça “LOUCURAS E CRIATURAS” de Acleilton Vicente. Nesse projeto agregamos as cabeças mais pensantes e atuantes do movimento cultural.

Abortada a proposta da montagem ficou a ideia de fundarmos uma companhia. Reuniões, discussões, etc. Amadureceram as ideias e no dia 04 de julho de 90 foi fundada a OFICARTE TEATRO E COMPANHIA, cujo objetivo principal é a organização do Movimento Cultural para buscarmos um diagnóstico da realidade local. Este diagnóstico, em forma de projeto-manifesto, está sendo enviado à Câmara Municipal e a Prefeitura para as possíveis providências. Estamos lançando um sistema cooperativo para resolvermos os problemas de iluminação, palco, guarda-roupa, biblioteca, etc. Criamos um Conselho de Cultura formado por membros de cada expressão cultural para, juntos, deliberarmos sobre o andamento do Movimento. Estamos veiculando as notícias, informações e ideias do M. Cultural através do presente Jornal e nos empenhamos na campanha de regionalização da TV e do Rádio a partir de agora. Em breve estaremos lançada a campanha pela criação de um cine-teatro local que ostentará, nome de José Carlos Matos e pela reabertura do Departamento de Cultura do município. Atuamos dentro do Programa Recriança levando uma nova forma de educar. Essa nossa atuação abre espaços para, nosso reconhecimento a nível estadual dentro de órgãos como: FUNSESCE, PROAFA, SEC. DE CULTURA e outros.

Dentro de nossas atividades apoiamos o I ENCONTRO DE ARTE/CULTURA do Programa Recriança: O show do dia da criança realizado em 12/10; O Show Popular na feira livre (20/10) que apresentará artistas de teatro, música, etc.; e A Peça “O CÍRCULO DE FOGO” do Grupo Independente de Teatro Amador - GRITA.

Nossa luta não para por aí. Haveremos de conquistar novos horizontes para evitar o caos.

Frank Lawrence (Jornal da Oficarte, 01 de outubro de 1990, p. 01)

No início do trecho, fica evidente que a simples ideia de montar um espetáculo, fez os artistas irem além e fundarem um coletivo teatral, no dia 04 de julho de 1990. Notamos que a Oficarte deu alguns passos em direção a organização do movimento cultural, sintetizando as ações que poderiam ser realizadas. Aí reside a intenção de tomar a frente do movimento

cultural russo e ditar o seu rumo, haja vista ser uma questão que o grupo teatral considerava importante.

Chamo atenção para considerarmos as condições nas quais o artista em questão produziu esse discurso, pois não somente o texto, mas o contexto também deve ser considerado na análise, como afirmam os historiadores:

O pressuposto essencial das metodologias propostas para a análise de textos em pesquisa histórica é o de que um documento é sempre portador de um “discurso” que, assim considerado, “não pode ser visto como algo transparente”. Ao debruçar-se sobre um documento, o historiador deve sempre atentar, portanto, para o modo através do qual se apresenta o conteúdo histórico que pretende examinar, quer se trate de uma simples informação, quer se trate de ideias. Especialmente no caso de pesquisas voltadas para a história das ideias, do pensamento político, das mentalidades e da cultura, o conteúdo histórico que se pretende resgatar depende muito da “forma” do texto: o vocabulário, os enunciados, os tempos verbais etc (CARDOSO; VAINFAS, 1997, p. 377).

Assim, “os nexos entre as ideias contidas nos discursos, as formas pelas quais elas se exprimem e o conjunto de determinações extratextuais que presidem a produção, a circulação e o consumo dos discursos” (CARDOSO; VAINFAS, 1997, p. 378), percebemos que não apenas o sujeito que emite o discurso, mas alguns membros do grupo teatral estavam também preocupados com o contexto artístico do momento, com o andamento do movimento cultural russo e da arte de representar, pois consideravam que estavam fragilizados, precisando respirar novos ares. Essa ideia parte do olhar dos sujeitos que produzem os discursos considerando as suas próprias experiências, logo, os pontos de vista e intenções específicas a respeito dessa questão. Ao se perceberem como agentes sociais que poderiam fazer algo para retomar a direção, se dispuseram a elaborar propostas através da Oficarte, que visava fortalecer as suas bases.

Compreender a situação em que o movimento cultural russo e especificamente a arte teatral estavam nos remete a uma série de pontos de vista acerca da questão, sendo que alguns não consideravam que estavam tão frágeis e outros consideravam que poderia ser feito algo a mais para impulsionar, o fato é que Francisco Francinor Lourenço Lima através do seu discurso encontrou vozes que concordavam em fazer algo de novo. Os demais eventos citados demonstram a preocupação do grupo teatral em mostrar as suas feições para a sociedade local, no mesmo ano de sua fundação, revelando o que estaria disposta a realizar e a contribuir para o movimento cultural russo.

Por vezes, o discurso de procurar a mudança, de buscar algo novo e/ou de transformar está atrelado a uma tentativa de produzir resultados diferenciados, sobretudo, devido à saturação de uma determinada situação. Trazemos um trecho que revela:

Eis a manifestação mais forte do Ethos, essa propriedade do caráter. A consolidação de uma nova morada. A Oficarte nasce ora como protesto a um modo de ser de um grupo que não é mais comum a todos os seus membros e por isso deixa de ser uma morada comum e deixa de compartilhar um mesmo Ethos, ora vem como projeção de um sonho. Costuma-se dizer que a ética é reflexão sobre a moral, contudo, enfatiza-se que não podemos entender esta como sendo puramente teórica. A ética é prática. É de fato uma prática. Repensar as práticas, reformular, procurar novos meios de fazer, de tornar real, é acima de tudo uma atitude ética. A atitude ética é por assim dizer uma atitude do nômade, que vai sempre em busca de um novo lugar de morada. Esta morada é dinâmica. A Oficarte se configurou da necessidade da mudança, do estabelecimento de uma nova morada. É o resqúcio das físsuras das paredes da morada antiga. O antigo Ethos se esgotou. (Revista Paiol Cultural, 2015, p. 10).

Para compreender o processo em que se deu o aparecimento da Oficarte, faz-se necessário recuar um pouco e pensar que as divergências entre os participantes do Arco Íris provocaram a falta de coesão, unidade e solidez. No entanto, é preciso enfatizar que discordar é um ato político, os sujeitos ao perceberem através de seus ângulos os problemas existentes, optaram por romper com um projeto e fundar um novo, que pudesse satisfazer as intenções dos dissidentes. O discurso veiculado é que o grupo artístico esteve mais empenhado nas questões de natureza política, relegando, em alguns momentos, os assuntos de natureza artística. Essa visão não significa uma totalidade em si mesma, mas uma versão apresentada no campo artístico, que tem a função de definir o que seja o outro, na intenção de inscrever-se em um jogo de busca pelo poder, pela legitimidade no campo discursivo.

Esse ponto de vista sobre o real, fizeram os integrantes estabelecerem novas possibilidades para o teatro russo, rompendo e criticando os mecanismos de condução dos demais artistas, na medida em que procuraram repensar as próprias práticas artísticas, uma vez que “são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 17). Assim, pode-se dizer, que as escolhas que são realizadas no campo artístico dizem muito da prática artística e do contexto histórico-social do coletivo teatral. Em um outro documento, recortamos também a forma como a Oficarte foi formada:

O lugar não mais habitado, o lugar “novo” para habitar

Frank Lourenço

“E eu não queria mais essa história de trabalhar com grupo. Aí eu conversei com o Acleilton para a gente montar uma produtora e trabalhar com elenco, a gente

começou a trabalhar um texto meu, “Adulterio sem pecado”, mas acabou não acontecendo. Aí um dia o Acleilton chegou lá em casa com uma planta-baixa, ele tinha comprado um terreno e ele fez uma planta-baixa em uma folha de caderno, era um teatrinho de bolso, um barzinho e uma sala de oficina e o nome Oficarte em cima. Aí eu achei interessante e perguntei o que significava aquilo e ele disse Oficina de Arte. A ideia dele era que aquele espaço fosse uma oficina de arte e um ponto de encontro dos artistas. Na época a gente saía muito, terminaram os ensaios e a gente ia pra casa da Shirley ou do Anchieta que tinha um barzinho, era o ponto de encontro dos artistas e ele queria um espaço exclusivo para os artistas, então tinha esse barzinho, o teatro de bolso e a sala de oficinas. E aí a gente conversou bastante e no final dessa conversa a gente já formatava a ideia de criar uma companhia de Teatro com esse nome e que o objetivo fosse a formação continuada, que a gente pudesse por em prática o que a gente via em oficinas, em cursos que a gente fazia e que aquilo não se tornasse só aquele momento, mas que a gente tivesse continuidade, porque a gente faz uma oficina, você vê 200 exercícios mas eles não vão ser funcionais se você não colocar isso em prática, então você passa uma semana fazendo uma oficina e não se repete nenhum exercício e o cara vai jogando lá e a gente sabe que o corpo só responde se você trabalha e então a ideia da gente era de um trabalho continuado, um trabalho de estudo, de pesquisa das diversas áreas. A gente foi buscar pessoas pra compor a primeira formação da Oficarte, da área da dança, que trabalhava com cultura popular, com teatro popular, como era o caso do Anchieta que era um teatro popular mais politizado, ter um articulador político, não ser um grupo político como eles estavam querendo fazer, mas que a gente tivesse um articulador político dentro do grupo para que nossas produções não se tornasse apenas arte pela arte. Isso era muito forte nos anos 80, início dos anos 90, era um teatro mais politizado. Então a gente tinha essa preocupação de buscar pessoas de música, de artes plásticas, então inicialmente a Oficarte parecia uma associação cultural que abrangia todos os seguimentos artísticos. Depois a gente viu que as coisas não funcionam, a gente criou um conselho para cada seguimento e acabou a coisa não funcionando e a gente foi repensando e a gente foi afunilando sem perder esse viés de trabalhar essa diversidade das artes, esse foco na formação e ter como carro chefe o teatro, tanto que é Oficarte Teatro e Cia e o sonho da gente de ter um teatro, um espaço físico. Então era a oficina de arte que compreendia teatro, dança, circo, música e outras artes que se possa trabalhar, o teatro enquanto espaço físico e a companhia de Teatro. Esse era o sonho da gente. Então foi criado a partir dessa dissidência, dessa saída da gente e desse sonho do Acleilton de criar esse espaço. O sonho dele era criar o espaço e na discussão eu já fui viajando na ideia de criar uma coisa mais ampla e aí acabou surgindo a ideia da companhia. (Revista Paiol Cultural, 2015, p. 09)

Sobre o trecho citado é necessário fazer uma ressalva, pois em meio às articulações em torno da ideia de formar um grupo teatral, os fundadores consideraram também a possibilidade de fazer com que esta atuasse enquanto uma oficina de arte, um ambiente que servisse para a experimentação e aprendizados satisfatórios. De acordo com o discurso, no decorrer desse processo, a ideia não se concretizou da maneira como foi idealizada pelos sujeitos. A mesma começou a ser compreendida como algo muito amplo, como uma entidade que não teria apenas o foco no trabalho com o teatro em si, mas que contemplaria uma gama enorme de outras artes. Tal fato nos leva a crer que o grupo teatral foi processualmente se descobrindo, entendendo de maneira consciente ou não, o que de fato estava realizando. De todo modo, consideramos que a Oficarte e os membros que dela fez/fazem parte, continuam

entendendo que o enfoque político precisava continuar presente, que essa característica não era para ser descontinuada, apenas moldada.

Essa atitude nos faz perceber que a mesma procurou continuar desenvolvendo uma arte engajada e militante, mas na tentativa de dinamizar e oferecer mais elementos ao teatro russo, resolveu trabalhar profundamente as questões que dizem respeito a estética, estudando e pesquisando continuamente. De acordo com o documento:

Nascimento - a formação da companhia

Idealizada por Frank Lourenço e Aceilton Vicente, tinha por finalidade unir artistas de diversas linguagens em um só trabalho de formação artística criando uma oficina permanente de artes cênicas. Reunimos inicialmente pessoas da dança, do teatro popular e da música, mas dois anos depois percebemos que o projeto não fora compreendido pelos artistas. A falta de maturidade e de compreensão da proposta nos conduziu a outros rumos, a Oficarte se transformou em um grupo de teatro com um pequeno elenco em busca de uma identidade.

Mesmo assim continuamos com a ideia de sermos uma oficina permanente, onde cada um poderia socializar suas experiências e vivências. Em 1993 criamos o Núcleo de Pesquisa, Estudo e Experimentação Cênica - NUPEC tendo como objetivo estudar, pesquisar e experimentar as mais diversas teorias e práticas teatrais. (Revista Paiol Cultural, 2015, p. 27)

Embora o trecho possua elementos já enunciados anteriormente, esforçamo-nos em mostrar aquilo que não está aparente, que não está visível. Consideramos que a Oficarte, assim como qualquer outro coletivo teatral, também esteve se construindo e desconstruindo ao passar do tempo, principalmente, nos seus primeiros anos de existência, em que a sua maneira de ver e estar no mundo, as verdades estabelecidas e as formas de reproduzir o mundo sensível se viram sendo transformadas. De acordo com o depoimento de Maria José de Oliveira Silva Lima:

Até que em 90 a gente decidiu, comecinho de 90, a gente decidiu, juntou Aceilton, Frank, a Márcia, não sei se o Anchieta. Não, o Anchieta era de outro teatro. E a gente começou, foi formar um grupo de teatro de formar pessoas, de fazer oficinas. [...] que era o propósito da Oficarte na época, com essa função. Tinha uns dois ou três grupos de teatro amador na cidade, mas o objetivo era outro, só mesmo apresentava alguma peça né. O foco da Oficarte era outro, era de formar, era de ir atrás e tal. E a gente começou a fazer essa movimentação, e aí a Oficarte ficou até hoje, eu fui embora pra São Paulo.¹²¹

Nesse sentido, a mobilização pela realização de oficinas com mais regularidade, visavam a formação e o aperfeiçoamento do ator para além dos simples exercícios já realizados, que buscavam aprofundar a pesquisa e as possibilidades de trabalho que pudessem

¹²¹ Maria José de Oliveira Lima Silva, 60 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 12/01/2022.

gerar aprendizados significativos para o crescimento do artista. Assim, conforme nos fez compreender nosso entrevistado, essa investida faz parte da construção dos mecanismos de inovação do grupo teatral, o significado desse processo está na vontade de lançar propostas diferenciadas, que serviriam para oferecer outro panorama para a cena teatral russana. Lembrando que “as memórias falam de outros apenas enquanto caminho para falar do próprio indivíduo” (ALBUQUERQUE JR., 2007, p. 207), então, quando um artista fala de outros artistas e/ou dos seus grupos artísticos, na verdade, estão falando mais enfaticamente dele mesmo e/ou do grupo artístico em que faz parte. Dando continuidade, recorremos ao seguinte fragmento:

Ata da reunião de fundação e eleição da diretoria do grupo Oficarte

Aos quatro dias do mês de julho, do ano de mil novecentos e noventa, às vinte e trinta horas, na sede do Movimento de Promoção Social de Russas, aconteceu uma reunião com o objetivo de fundar o grupo Oficarte - Oficina e Arte - Companhia Teatral, onde seus participantes no total de sete fundamentaram suas ideias a respeito dos objetivos do grupo, com a finalidade de fazer um estatuto, que legalize a existência oficial do grupo. Foi feita uma explanação pelos participantes mentores da ideia, Frank Lawrence e Acleilton Vicente, explicando como funcionará o trabalho do grupo, que se dividirá nos seguintes aspectos: teatro, dança, embasamento político, teatro de bonecos e outras expressões culturais. Após a exposição de todos os objetivos, aconteceu a eleição da diretoria do grupo, assim definida: presidente, vice-presidente, 1º secretário, segundo secretário. Diretor de programação e diretor de Patrimônio. Para os citados cargos foram eleitos, respectivamente: Frank Lawrence, Acleilton Vicente, Webston Moura, Mazé Oliveira, Anchieta, Valdenir Albuquerque e Hider Albuquerque. Ficou estabelecido pela diretoria que haveriam duas reuniões semanais, ordinariamente, as terças e quintas-feiras. Não havendo nada mais a tratar, encerrou-se a reunião às vinte e duas horas e trinta minutos, e eu, Maria José de Oliveira, eleita segunda secretária, escrevi esta ata que será lida e, se aprovada, assinada por todos. (Ata Oficarte, 04 de julho de 1990, p. 01)

O fragmento permite compreender que para se firmar na cena teatral russana, uma das necessidades mais imediatas da Oficarte foi a de procurar, inicialmente, uma regulamentação institucional, bem como a construção de um estatuto social. A necessidade estava atrelada aos interesses dos membros em começar uma nova jornada artística formalmente constituída, legalizada perante a sociedade. No entanto, a atitude parte do esforço da mesma em diferenciar-se dos demais grupos teatrais amadores da cidade já estabelecidos, que não eram institucionalizados. Assim, a ação desses artistas pode ser entendida como uma crítica latente aos coletivos teatrais. Dessa maneira, o fato de buscarem estar institucionalizados também estava condicionado ao desejo de como os mesmos gostariam que os setores o visualisassem, ou seja, com uma certa seriedade e compostura legal, ao contrário do despojamento que os demais grupos teatrais amadores da cidade poderiam transmitir.

Convém sinalizar que na reunião de fundação foram definidos todos os direcionamentos, inclusive, a preocupação com o fortalecimento do embasamento político, um dos traços marcantes desses artistas russanos, que se identificavam engajados com a realidade social. Desse modo, estavam também considerando o diálogo com outras manifestações artísticas, como a dança, haja vista que o teatro enquanto arte congrega em si outras linguagens artísticas para a sua feitura, numa relação de constante diálogo (PARANHOS, 2011). Além disso, podemos entender que a ideia de uma eleição para definir a composição dos cargos da diretoria, expressa a veia democrática e organizada do grupo teatral Oficarte. Com relação a diretoria da Oficarte, na reunião seguinte ocorreu:

ATA DA PRIMEIRA REUNIÃO DA DIRETORIA DA COMPANHIA TEATRAL DA OFICARTE

Aos dez dias, do mês de julho, do ano de mil novecentos e noventa, às vinte horas, na sede do Movimento de Promoção Social -Russas, Ce, reuniram-se os membros da Diretoria da Companhia Teatral Oficarte com o fim de procederem a uma discussão sobre o início dos trabalhos da mesma. Abrindo a reunião, o presidente Frank Lawrence, esclareceu aos presentes a respeito dos requisitos necessários ao registro da Oficarte. Com base nos documentos da extinta Fundação Nacional das Artes Cênicas, Frank fez sua explicitação e em seguida, de posse de um modelo de estatuto, possam a discutir com os demais presentes o conteúdo do mesmo, objetivando, em conjunto, tirar ideias para a formação de um estatuto próprio para a Oficarte. Logo após a discussão, foi determinado que, para um melhor debate das ideias e para a aprovação de nosso estatuto, fariamos uma reunião extraordinária no próximo dia vinte e um de julho. Em seguida, sem mais a tratar, o presidente Frank deu por encerrada a reunião e eu, primeiro secretário Francisco Webston de Moura Lopes, assinei e lavrei a presente ata que, se aprovada, será assinada pelos demais. (Ata da Oficarte, 10 de julho de 1990, p. 02).

A reunião seguinte reafirmou a busca por institucionalização e organização interna do grupo teatral, demonstrando estarem preocupados com o desenvolvimento de um trabalho mais sério. Analisando o documento, observamos a maneira como a Oficarte enxergava a importância do registro institucional e das demais questões que demandam discussão. O seu estatuto social revela que:

Oficina de Arte Teatro e Cia – OFICARTE foi criada em julho de 1990, com a missão de “proporcionar a produção, pesquisa e difusão artística cultural, socializar as produções artísticas com as comunidades, permitindo-lhes acesso à informação, diversão e apreciação da arte, prover a integração social cultural e educativa de crianças e adolescentes e desenvolver pesquisas sobre artes cênicas, arte-educação e cultura popular. (Estatuto Social da Oficarte, 1990)

A partir do exposto, compreendemos que a Oficarte surge na cena teatral russana com novas propostas, estimulando sobretudo a pesquisa, algo que para muitos integrantes carecia

de impulso. A mesma instaura-se com a iniciativa de driblar os conformismos do campo artístico, se impondo sobre ele, para introduzir uma dita vivacidade na produção e difusão do fazer artístico teatral local, as representações geradas pela mesma nesse processo de consolidação de si, isto é, do seu fazer teatral, nos fazem perceber que “as representações não são simples imagens, verídicas ou enganosas, do mundo social. Elas têm uma energia própria que persuade seus leitores ou seus espectadores que o real corresponde efetivamente ao que elas dizem ou mostram” (CHARTIER, 2011, p. 27). Afinal de contas, as representações de um grupo social não deixam de ser uma constante imposição sobre os outros, uma vez que as imagens criadas objetivam sempre fundar sob um ângulo, uma determinada realidade social.

Nesse sentido, ressaltamos, que o documento não é algo dado, mas construído socialmente, manejado por diferentes vozes que se encontram para fundar um discurso convincente. O Estatuto social da Oficarte passou a ser elaborado por diferentes sujeitos que o realizaram com bastante empenho, que emprestaram-lhe vigor e contornos existenciais ao coletivo teatral. Como todo documento, este não deixa de ser resultado de uma performance manuscrita, que os seus realizadores circunscrevem com o objetivo de delinear uma determinada identidade¹²². E, ainda, com relação ao posicionamento da Oficarte com o Movimento Cultural Russano, recortamos o seguinte trecho:

QUEBRA PAU...

Mesmo foi no dia 24 de Setembro, na reunião da OFICARTE e o conselho de cultura. Feras radicais do movimento enfrentaram-se em um embate de ideias. De um lado, um membro da Diretoria da OFICARTE; do outro, o presidente do grupo ARCO ÍRIS, que ainda não entendeu que temos muita democracia acompanhada de uma grande dose de irresponsabilidade por parte de algumas pessoas do movimento e neste momento eu afirmo.

-Queremos democracia sim, mas democracia não é sinônimo de irresponsabilidade para com o movimento.

Democracia, responsabilidade e seriedade são os alicerces da OFICARTE COMPANHIA esta que surge com a proposta de tirar nosso movimento do estado de estagnação.

Não querendo dizer com isso que o presidente do ARCO ÍRIS seja um dos ou único responsável pela estagnação do movimento. Tanto é que ele tem sido uma das primeiras pessoas a impulsionar o movimento neste momento em que ocorre uma verdadeira transgressão.

Aproveito o momento para convidar todas as pessoas que fazem o movimento cultural russano para que assumam com maior empenho seus trabalhos e que não tenham medo de transgredir, inovar, pois o momento político nos fornece um vasto arsenal de temas para trabalharmos. (Jornal da Oficarte, 01 de outubro de 1990, p. 6)

¹²² A identidade preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” - entre o mundo pessoal e mundo público do que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade então costura (ou, para uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (HALL, 1992, p. 11-12)

A construção discursiva e simbólica do anúncio desse impasse de no movimento cultural russo, no referido veículo de comunicação, perpassa a tentativa de evocar as intenções da Oficarte, que estava imbuída em primeiro apontar regras e valores no campo artístico, a fim de propor uma reorganização. A leitura que fazemos da fonte transpõe o seu aparente dizível, mas se estabelece em uma rede de relações mais amplas. O caráter crítico deixava ecoar um descontentamento a respeito da falta de responsabilidade por parte de membros do movimento, fator que gerava instabilidades frequentes. Essa crítica foi exposta propositadamente no veículo a fim de abrir as artérias do campo artístico para a sociedade local, principalmente, por ser importante que fossem visualizados os esforços do grupo teatral para resolver a questão.

O desejo da Oficarte de impulsionar o movimento cultural russo fez parte do discurso de fundação, produzindo contrapontos ao que estava acontecendo nele. As representações acerca dessa questão, serviram para a mesma obter uma certa força no campo artístico, na medida em que foram possíveis novas propostas de pensar a arte e o engajamento. Entretanto, não podemos deixar de considerar que para os membros da Oficarte, mesmo com algumas críticas em relação ao Arco Íris, havia um ponto de vista formado:

“Ah, como surgiu a Oficarte?”. A Oficarte surgiu exatamente a partir desse racha. Inclusive assim, acho que o Arco Íris foi esse grande laboratório, entre aquela primeira fase, que era a primeira experiência adolescente, que foi a pergunta inicial que você fez. Então, ele é um grande laboratório durante quase quatro, quase cinco anos, para surgir a Oficarte e a Oficarte ser o que é hoje. Muitas coisas, muitos trabalhos. Nós estamos montando um trabalho agora com os meninos da escola, que a gente tá utilizando procedimentos que eu utilizava na época do Arco Íris, procedimento que eu utilizei em Negro, gente negra, e no último espetáculo, esse espetáculo que não saiu né.¹²³

Creio que seja possível argumentar, que a Oficarte aparece na cena teatral buscando se consolidar através das necessidades que a mesma encarava como debilitadas, embora o Arco Íris tendo obtido, especialmente, no âmbito do engajamento político, haja vista as invariáveis peças de cunho reflexivo que foram exploradas, objetivando entender e denunciar uma determinada realidade social. É preciso ressaltar que o Arco Íris foi de fato o começo da jornada, entre experiências e discussões empreendidas, percebe-se um repertório de grandes contribuições, que em alguma medida, colaboraram para o fortalecimento do teatro enquanto arte engajada e militante.

¹²³ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

Compreendendo a importância do Arco Íris para a Oficarte, lembramos de uma das falas de Francisco Franciner Lourenço Lima, que diz “não existiria a Oficarte sem o Arco Íris”¹²⁴. Através do depoimento oral, pode-se dizer que o entrevistado assume que a experiência anterior colaborou para a formatação de outra, mas que não encaramos como uma continuidade e sim, como outra forma de realizar e conduzir a atividade teatral.

Seguindo na perspectiva do presente estudo, encaramos que a Oficarte insinua uma nova forma de se engajar, com novas regras e valores, passando a moldar a forma de se compreender como sujeitos atuantes em seu meio social, principalmente, quando consideramos que ela estabelece novos fundamentos para se embasar. Dessa maneira, a partir de nossa análise, compreendemos que a mesma além de demonstrar estar atenta aos problemas que acreditavam ter na forma de se comprometer com a arte, procurava produzir uma arte teatral não alienada e fomentadora de resultados sociais satisfatórios. Quando o grupo teatral inicia, estrutura-se a seguinte ideia:

Já com a Oficarte, a ideia da Oficarte, é vamos estudar, vamos pesquisar. Então, a gente começou, retomei as leituras do Stanislavski, sem entender o negócio, a primeira leitura, eu não entendi. Pra mim era um romance. Ele escreve de uma forma de romance. Aí começo a estudar Viola Spolin, retomei os estudos sobre Augusto Boal, e comecei a estudar alguma coisa do Martin Esslin, que ele traz toda uma poética do teatro do absurdo. Aí fui estudando sobre o teatro do absurdo, teatro da crueldade, do ator, aí depois foi com o Grotowski né. Aí veio Grotowski, veio Eugênio Barba, e aí a gente foi se encontrando com essas teorias. Essa trajetória da Oficarte, é uma trajetória de pesquisa. Então, a gente começa com esses teóricos europeus, depois a gente vem pra essa.¹²⁵

Procurando os silêncios contidos no relato de memória, entendemos que a Oficarte procurou expandir as possibilidades de leitura e estudo acerca do fenômeno teatral, de forma a alcançar mais conhecimento, e portanto, um *status* diferente do que eventualmente os demais grupos teatrais amadores possuíam na cena local, ou seja, com pouca expressividade no que tange às questões de aperfeiçoamento. A constante procura pelo estudo se tornou uma marca que a mesma ousava em ser reconhecida, estabelecendo sempre, quer explicitamente ou implicitamente, as diferenças entre ela e os demais. De maneira geral, através da narrativa construída, o grupo teatral buscou afinar não apenas o seu conhecimento por si só, mas fortalecer o seu papel de artista, sobretudo, engajado. Assim, esses artistas continuaram utilizando o teatro como meio de crítica social, mas passaram a rever e criticar as próprias

¹²⁴Idem.

¹²⁵ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

formas de se produzir essa crítica, persistindo ainda na utilização do teatro como força capaz para agir na transformação de mentalidades.

Em suma, os artistas que foram os responsáveis pela formação da Oficarte, buscaram um devir na sua realidade artística. Essa atitude para além da disputa que por si só é estabelecida, bem como as lutas pelas representações que passam a serem intensificadas, está relacionada com o próprio processo de reflexão desses artistas, de autoconhecimento e de conhecimento do que se estabelece ao redor, que estão constantemente questionando o seu papel no campo artístico e, portanto, na sociedade.

4.2 Alguns enredos de uma história que continua: compreendendo o seu fazer teatral

Assim como o Arco Íris, a Oficarte também possui uma história bastante fértil, cheia de ingredientes, marcada por múltiplos sentidos dados pelos integrantes que a constituíram, nela notamos um leve desprendimento das questões ideológicas que partiam do partido político. No entanto, precisamos salientar que a mesma não estabelece o seu engajamento nos mesmos moldes que o Arco Íris, havendo claras diferenças. Lembrando que alguns integrantes da Oficarte são oriundos do Arco Íris, ou seja, já possuíam um engajamento político-militante muito fortemente arraigado, entretanto, alguns não estavam de acordo em embaralhar demasiadamente as questões do partido político no âmbito das atividades cênicas.

Embora a Oficarte seja um grupo teatral que continuou a sua história até aos dias de hoje, interessa-nos para este estudo, apenas a sua primeira fase, que compreende um fazer teatral instigante e marcado politicamente. O grupo teatral empenha-se em construir para si uma trajetória diferenciada, com novos elementos e aprimorando-se de forma crítica continuamente.

Diante disso, torna-se necessário observar a forma que a Oficarte conduziu o seu fazer teatral, quais elementos foram incorporados para a constituição da cena teatral russana e para o seu próprio engajamento. Em primeiro lugar, podemos notar que a busca por espaços para ensaios e apresentações fizeram parte da dinâmica do coletivo teatral e se constituem enquanto uma forma de luta política.

Quando nós iniciamos, a gente tinha como palco, aqui na cidade, o auditório da UNECIM, que, na época, ele tinha um palco de madeira, era um palco mesmo, um palco tradicional de teatro. Depois, fizeram uma reforma, botaram cerâmica,

forraram o palco e acabaram com o espaço. Deixou de ser um espaço cênico de excelência e transformou-se num mero auditório.¹²⁶

Devido à ausência de um espaço físico, a Oficarte buscou ganhar visibilidade artística atuando em diferentes palcos, especialmente, no seu primeiro momento, no auditório da Unidade Educacional Coração Imaculado de Maria - UNECIM¹²⁷, sendo este um ambiente educacional de prestígio na cidade de Russas-CE, fato que favoreceu ao grupo teatral ficar mais conhecido. Em virtude do crescimento do grupo de teatro, refletido na formação de uma plateia que, cada vez mais, passava a prestigiar os espetáculos, a mesma passou a utilizar a sede da Associação Atlética Banco do Brasil – AABB¹²⁸ como espaço para as suas apresentações cênicas:

Depois, os espetáculos da gente foram crescendo, né, e a gente começou a apresentar na AABB. Então, lá na AABB, a gente não utilizava o palco. O palco da AABB é um palco pequeno, a gente utilizava o salão mesmo. A gente começou a partir da Deriva dos Afetos, a gente começou a utilizar o espaço da AABB. Que a gente precisava de espaços maiores com o público em volta. Eu fui quebrando essa coisa do público sentado aqui e o palco à italiana, fui quebrando essa coisa. Então, na Deriva dos Afetos, o público ficava dentro do cenário diverso, ou seja, o público estava dentro do espaço que os atores transitavam, faziam parte do cenário. Depois, o Cantares e Folganças, a gente já tinha, né, o cenário. Cantares e Folganças e Carrossel do Tempo a gente tomava mais da metade do salão da AABB com o cenário do espetáculo. O público ficava dentro mesmo, do espaço cênico. Então, durante muito tempo, foram esses espaços que a gente ocupou aqui.¹²⁹

Diferente das apresentações cênicas realizadas no espaço da UNECIM, sob um palco à italiana, modelo no qual há uma nítida separação¹³⁰ entre plateia e atores, cujos cenários são feitos e desfeitos conforme o andamento das cenas, com o público à frente, na direção frontal ao palco, na AABB, a Oficarte passou encenar suas peças no salão do clube e não no pequeno palco dele, escolha que possibilitou maior interação entre atores e público. Ao optar por esse caminho, temos um gesto político, uma vez que eleger o espaço da apresentação cênica está relacionado com uma escolha política pré-determinada, que considera os impactos que esta tem na sociedade, sendo neste caso, também, pelo fato do espaço possuir estima e a capacidade de aglutinar um número considerável de público. O depoente conclui: “[...] a gente

¹²⁶ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 31/03/2017.

¹²⁷ Localizada na Rua Monsenhor João Luiz, 374, Russas-CE.

¹²⁸ Localizada na Travessa Coronel José Deus, 337, Centro, Russas-CE.

¹²⁹ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 31/03/2017.

¹³⁰ “Essa separação acontece por uma moldura, quase sempre com a presença de uma cortina que se abre durante as apresentações. Esse tipo de palco surgiu a partir do século XVII e tornou-se a forma mais usual de palco, a partir de então” (GUINSBURG; FARIA; LIMA. 2006, p. 121)

precisava de espaços maiores com o público em volta. Eu fui quebrando essa coisa do público sentado aqui e o palco mais adiante.”¹³¹

Essa nova estética cênica, desenvolvida pela Oficarte, remete ao Teatro de Arena¹³², considerado um dos importantes movimentos culturais que foi sinônimo de resistência à Ditadura Militar no Brasil, tendo inaugurado uma maneira peculiar de fazer teatro, que faz referência a nomenclatura que carrega, ou seja, “abandonando” as caixas cênicas italianas, para apresentar-se tendo o público ao redor. O Teatro de Arena se mostrou inovador, pois engendrou vários processos de mudanças na cena teatral brasileira, entre elas o engajamento social.

Assim, conforme nos fez compreender nosso entrevistado, Francisco Franciner Lourenço Lima, a presença do público consistia em um campo de possibilidades para o fenômeno teatral. Por possibilitar uma interação mais próxima, atores e atrizes se misturavam ao público, compartilhando o mesmo cenário, fazendo trocas não apenas de olhares, mas de sentimentos e impressões. Para os integrantes da Oficarte, era necessário alargar as possibilidades da sua prática artística, de estar em constante estudo e experimentação dos lugares e formas para a apresentação cênica. Perceber a plateia como componente do cenário, não estando alheios ao espaço cênico, denota o quanto o grupo teatral valoriza o seu público e percebe a necessidade de ampliação das formas de fazer teatro.

Cabe aqui uma observação importante, os artistas da Oficarte cumpriram a tarefa de procurar expandir as possibilidades existentes para insuflar nova vida ao teatro russo, demonstrando estarem atentos às questões sensíveis de sua realidade social, engajando-se à sua maneira. Como nos informa o documento, a criticidade era característica marcante desse coletivo teatral:

TESE (COMENTÁRIO)
O ESTADO, SUA COMPOSIÇÃO E SEUS ORGANISMOS DE CULTURA

Este comentário tem a função de tentar, de maneira mais explicada, mostrar a tese acima citada; seu conteúdo e a importância do tema que a abrange.

Para entendermos o papel do Estado na produção cultural é preciso, primeiro, entender o que significa o Estado.

O Estado é fruto da divisão da sociedade em classes. É uma instituição política, jurídica, administrativa e militar. Dele participam o governo (presidente, ministros, governadores, prefeitos, etc), legisladores (deputados, senadores, vereadores), poder judiciário, o exército, a polícia, etc. O Estado não está acima das Classes sociais (patrões e trabalhadores) e não as representa ao mesmo tempo. Ele está, na nossa

¹³¹ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 31/03/2017.

¹³² Grupo de teatro paulista que iniciou na cena teatral brasileira no ano de 1953, encerrando-se em 1972, onde sujeitos de bastante respaldo passaram pelo grupo, sendo Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Oduvaldo Viana Filho alguns deles (ROSELL, 2019).

sociedade, a serviço, apenas da classe que domina, ou seja, os donos das empresas, dos latifundiários, dos bancos, enfim, daqueles que tem o poder econômico - A BURGUESIA.

Em nosso país a classe burguesa ocupa posição de destaque dentro do Estado. Ela controla o Estado porque tem o poder econômico e com isso controla o poder político.

Para garantir esse poder a burguesia precisa manter o restante do povo na ignorância. Usa, assim, o Estado e os demais organismos de que se dispõe para lançar sua ideologia e sua cultura. Podemos citar alguns desses organismos: A escola; os meios de comunicação de massa - televisão, rádio, jornal, revistas, cinema, etc. A propaganda comercial e a propaganda estatal que divulga as “belas” obras do governo; e outros mais.

Dentro desse processo de imposição de valores, a burguesia vai realizando os seus objetivos. Vai fazendo com que o restante do povo pense o que ela quer que ele pense. O povo assume, então, os valores burgueses: o individualismo, a competição, a luta pela propriedade privada e não pela propriedade coletiva.

O povo passa a consumir diariamente uma cultura que não é a sua porque as novelas que vê, as músicas que ouve, os filmes que assiste, grande parte das coisas que lê não falam de seu cotidiano, de seus problemas, mas da vida da burguesia que lhe apresenta tal coisa como verdade absoluta.

Os organismos de cultura do Estado não investem num projeto popular por pura decisão política. Não estão interessados em tal coisa pois isso abalaria a “ordem” vigente. A maioria destes organismos (secretarias de cultura estaduais e municipais) têm a frente, muitas vezes, pessoas que não tem sensibilidade nem competência para tratar desse tema.

Mas é importante termos uma pessoa ligada ao movimento cultural fazendo parte destes órgãos. Precisamos sim captar recursos do Estado, para os projetos do movimento e para isso temos que ter organização.

Devemos também ter, como conteúdo, destes projetos, propostas que rompam com este quadro atual da situação. Precisamos de projetos alternativos a isso.

Webston Moura Lopes (Jornal da Oficarte, 01 de outubro de 1990, p. 03)

Empenhando-se em produzir uma crítica ao funcionamento e papel do Estado brasileiro, o integrante da Oficarte se compromete através desse discurso em apontar o seu descompasso, que privilegia apenas uma minoria abastada e relega ao esquecimento a maioria empobrecida. A crítica efetuada é comumente estabelecida no campo artístico, uma arena que se vê muitas vezes sem o apoio e amparo estatal, favorecendo os artistas se colocarem geralmente em um embate discursivo e ideológico contra os que estão à frente do mesmo, como nos faz perceber a fonte acima.

Para tanto, o desejo do artista em questão era de inculcar questionamentos acerca do não papel desempenhado pelo Estado e destacar os mecanismos de controle deste e da classe mais favorecida em relação ao restante da sociedade, que muitas vezes, se deixa levar pelas armadilhas que estão “diante dos olhos”. No trecho, reafirma-se mais uma vez, a vontade de estar agindo a partir de dentro do sistema instituído para possibilitar novas investidas, proporcionando um contrafluxo a favor de projetos que possam contemplar a realidade social na sua esfera mais sensível, além do próprio chamado de alerta para os membros do movimento cultural, que assumissem as suas posições mais vigorosamente.

Assim, visualizamos que a ação de tecer tais críticas, passa a ser encarada aqui como oriunda de uma natureza tática, própria desses artistas, que buscam astutamente utilizarem as ferramentas possíveis, para impor-se de maneira contundente nesse campo de forças. As táticas em questão, atuam na função de mostrar as contradições do Estado brasileiro, que possam desembocar na geração de uma consciência por parte da sociedade em torno delas. De modo geral, as táticas enquanto práticas cotidianas estão relacionadas com as “maneiras de fazer: vitória do fraco sobre o mais forte, [...], pequenos sucessos, artes de dar golpes, astúcias de caçadores, mobilidades da mão-de-obra, simulações polimorfas, achados que provocam euforia, tanto poéticos, quanto bélicos” (CERTEAU, 1994, p. 47).

Além disso, a leitura e análise da fonte, nos faz perceber o quanto os discursos em torno daquilo que aliena e oprime a sociedade, está presente não apenas no interior das obras artísticas, mas também nos meios de comunicação alternativos que os mesmos encontram para orientar e propor reflexões necessárias. O Jornal da Oficarte é uma ferramenta direta e eficiente, em determinada medida, para estabelecer lutas pelas representações, bem como disputas por imaginários. É um veículo que possibilita a própria construção desses artistas enquanto engajados criticamente com a realidade social, assim como, a construção do nível de comprometimento firmado.

Em meio a esta andança historiadora, compreendendo a busca pelos vestígios e rastros uma tarefa “detetivesca”, que de maneira sistemática organiza os elementos mais importantes a serem explorados e posteriormente passam a serem identificados os ausentes, o que se encontram no esconderijo das tramas e enredos, buscamos encontrar as motivações que fazia a Oficarte amparar o seu fazer teatral:

Bom, as motivações sempre surgiram das pesquisas que estávamos fazendo, seja no campo estético ou no campo social, político, antropológico né. Então, sempre surgiu dessas pesquisas, pra nós estarmos pesquisando o teatro do absurdo foi a primeira linha de pesquisa foi quando a gente fundou a oficarte, é, quando nós resolvemos montar o René de Abaldia né, que é um ator do teatro do absurdo, na mesma linha a gente montou, é, Loucuras e Criaturas do Aceilton, também nessa linha né do teatro do absurdo. Na sequência né, estudando o teatro do absurdo, por que a gente pega esse período, período considerado vanguarda do teatro né o período de vanguarda das artes, surge o surrealismo, o dadaísmo, então, o teatro do absurdo surge concomitante com a escola do dadaísmo né, posteriormente vem o surrealismo né, e a gente foi estudando isso né, essas vertentes do teatro dentro desse período né, dentro dessas escolas artísticas, literárias, então estudando isso então foi pegando né essas temáticas,¹³³

¹³³ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

Na análise do depoimento oral, percebemos que o ato de pesquisar foi se tornando de fato uma prática cotidiana cada vez mais presente no interior do coletivo teatral, fato que proporcionou experiências frutíferas no tocante a construção de linhas de temáticas, que somavam não apenas ao conhecimento estético por si só, mas enquanto caminho para o próprio aperfeiçoamento do exercício de pensar politicamente.

No entanto, não podemos ignorar o fato que estamos lidando com o olhar sensível de um sujeito, que sentiu no decorrer do seu desenvolvimento enquanto artista, a necessidade da pesquisa, assim, tal ideia não se estabelece somente como uma verdade que se propõe a demarcação do funcionamento do campo da arte, mas também, indiscutivelmente, é fruto da vivência do sujeito, que ao procurar expandir as possibilidades existentes, esta questão fazia o mesmo se identificar ainda mais enquanto um artista. Para tanto, acrescentamos, que tal ação é resultado da tentativa de fortalecer o engajamento desses artistas, pois buscavam um aprimoramento artístico, que levava a desdobramentos satisfatórios no entendimento do eu político dos mesmos.

Convém sinalizarmos, através de um olhar atento, que a Oficarte diferentemente do Arco Íris, não procurou aprofundar ainda mais as relações entre o coletivo teatral e as questões do partido político, mas priorizaram estabelecer mais profundamente o conhecimento estético, pelo fato de constituir uma carência mais urgente segundo o ponto de vista de alguns. Essa característica torna-se a grande diferença entre uma e outra, a preocupação estava direcionada para caminhos contrários, mesmo que nenhum tivesse apartado do outro.

Lembrando que o ato de pesquisar e ir em busca de conhecimento, não deixa de ser uma afirmação social do artista. Em relação ao Teatro do Absurdo, entendemos ser uma expressão teatral cunhada por Martin Esslin no final da década de 1950, ou seja, passa a surgir depois das grandes guerras, momento em que o mundo todo encontrava-se sofrendo as consequências dos regimes autoritários. A sociedade estava sob profunda reflexão e desesperança, além das sequelas mais complexas contraídas. De grosso modo, essa tendência teatral “expressa a angústia e o desespero que nascem da admissão de que o homem é cercado por áreas de escuridão impenetrável, de que não pode nunca conhecer sua verdadeira natureza nem seu objetivo, e que ninguém lhe poderá fornecer regras de conduta prefixada” (ESSLIN, 1968, p. 370).

Dessa maneira, o Teatro do Absurdo é visto geralmente como uma demonstração profícua dos mais profundos problemas da condição humana, as mazelas são expostas sem

limites e sutilidades. A condição humana é explorada de forma absurda e sem soluções, pois a proposta é impactar e causar desconforto.

Nessa perspectiva, foram realizadas a montagem de duas peças teatrais, *O Defunto* e *Loucuras e Criaturas - Nós somos os seres*. A primeira montagem foi de autoria estrangeira e a segunda montagem de autoria interna, do próprio grupo teatral. Ambas obras artísticas norteiam as maneiras de conceber a dimensão da estética do teatro do absurdo pelo coletivo teatral, imprimem as singularidades que se identificam, principalmente, aquela produzida por mãos próprias. Sobre essa questão, Márcia Oliveira revela:

[...] texto [Loucuras e Criaturas - nós somos os seres] era do Acleilton, acho que uma questão estética também, a gente sempre preferiu montar os textos criados pela gente mesmo. Aqui e acolá, a gente monta uma coisa de fora, mas a gente sempre preferiu. Porquê que a gente prefere um texto da gente? A gente sabe do que a gente quer falar naquele momento né. Então, é interessante a gente ter um trabalho feito pela gente.¹³⁴

A narrativa oral nos oferece elementos para entender como os integrantes da Oficarte pensavam a dramaturgia levada ao palco pelo grupo teatral amador. Se por um lado, montavam textos dramáticos já prontos, por outro lado, também eram impelidos a produzir aquilo que traduzisse mais diretamente as suas próprias ideias e pensamentos, uma vez que havia assim como no Arco Íris, o desejo de elaborar propostas autorais, que demarcasse a identidade do grupo teatral.

Além disso, essa escolha revela a preocupação dos membros de estarem afirmando o seu engajamento perante a classe artística e a sociedade. Em nossa leitura, evidenciamos também que a atitude confere uma vontade de resistir, tanto ao que já está na prateleira, quanto no sentido de estabelecer novas formas de compreensão da realidade social, novos imaginários, estando concatenados com o que estava em voga na sociedade.

A primeira montagem diz respeito a um texto do dramaturgo francês Reneé de Obaldia¹³⁵, que “narra a história de duas mulheres que se encontram para confidenciarem as peripécias amorosas e as vezes cruel de Victor.” (Paiol Cultural, 2015, p. 20). Ao encenar tal peça, a Oficarte preocupou-se em demonstrar que os seres humanos, no caso as mulheres retratadas, a partir de um contexto relacional, se percebem enquanto pessoas que podem dividir os sentimentos e as tristezas uma com a outra em relação à memória do seu amado. Assim, podemos inculcar que a mesma pretendeu mostrar que as relações humanas são

¹³⁴ Márcia Maria de Oliveira Lima, 49 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

¹³⁵ Reneé de Obaldia (1918-2022) foi um escritor francês, porém nasceu na China. Dedicou-se à produção de poemas, romances e obras teatrais.

complexas e que essas relações sociais são postas para o jogo mesmo que em condições adversas e em circunstâncias de dor. Em *Loucuras e Criaturas - Nós somos os seres*, temos “(1991-1993) Acleilton Vicente / direção: Frank Lourenço; Uma visão surreal e absurda sobre a devastação do planeta na visão apocalíptica de três seres considerados loucos - um pintor, um ator e um filósofo. A peça aborda questões ecológicas como aquecimento global, desmatamento, lixo tóxico entre outros.” (Revista Paiol Cultural, 2015, p. 20)”.

Notamos pela descrição que a questão do existencialismo aparece como traço constitutivo da obra teatral, característica que muitas vezes é implantada na expressão do teatro do absurdo. Temos ainda, a ideia de crise, corrosão e desgraça como elementos que se fazem presentes, nas quais os indivíduos precisam lidar na sociedade em que vivem. Além disso, percebemos, que a loucura é contemplada na obra artística, nos levando a pensar que por ser algo estigmatizante, a Oficarte procurou desmistificar e ressignificar, dotando de sentido os personagens que embora não sejam aceitos socialmente pela sociedade, foram considerados propositadamente como importantes para tratar o real, algo que para muitos passam despercebidos ou mesmo visto como irreal. É válido pontuar que, segundo a fonte documental, refere-se a “uma produção de mais de meio milhão de cruzeiros e que consumiu nove meses de trabalho e pesquisa” (Ata da Oficarte), nos levando a inferir que os trabalhos produzidos pela Oficarte tinham como característica além da preparação/organização financeira, o estudo a longo prazo. Sobre essa peça teatral, a entrevistada comenta:

Por outro lado, teve uma apresentação que a gente fez na Unecim do espetáculo “*Loucuras e Criaturas, Nós somos os seres*”, em que já era com a Oficarte, isso aí já era da década de 90, que a Oficarte é de 90, sou muito ruim de gravar datas, mas sei que é de 92, 1992. E aí, a gente apresentava, tinha uma das cenas em que a gente ficava só de calcinha né, as duas meninas ficavam só de calcinha porque representava a explosão da bomba de Hiroshima e tudo. E aí, a forma que a gente, no Palma, do Vietnã que explodiu lá e que a gente tirou isso de uma figura, uma gravura, uma foto, que fez a gente construir essa cena. Até então, tinha rolado o espetáculo sem nenhum problema, até que uma mãe de umas das meninas, foi deixar as meninas lá para elas saírem e foi colocado: “Oh, o espetáculo tem indicação, acho que era 16 né, 14, 16”, e ela: “Não, mas tudo bem, vou deixar tal tal”, e deixou as meninas.¹³⁶

Parece-me importante destacar, que a cena em questão se propôs a chocar, trazendo o inusitado e a representação da destruição humana na forma mais sensível possível. Contudo, vale ressaltar que a opção realizada compreende uma atitude política, que elege de maneira singular a cena como meio de impactar e sensibilizar os espectadores, porém, estes apenas se sensibilizam quando a mensagem cênica possui sentido para a sua vida. Observamos, nesse

¹³⁶ Idem.

contexto, que a escolha pelos elementos históricos acima, corroboram para a construção do projeto cênico de maneira contundente. A entrevistada continua:

Antes de terminar o espetáculo, a mãe voltou e voltou exatamente na cena que tá lá se contorcendo, seminua, se contorcendo lá, por conta da explosão. E ela não entendeu nada e saiu divulgando né, que não sabe como as irmãs permitiam um espetáculo daquele num colégio de freiras. Ela foi falar com a direção da escola né, falou com a direção, falou com a irmã, se a irmã tinha assistido sei o quê, aí no outro a gente tinha espetáculo sexta, sábado e domingo se não me engano e aí em um dos dias, e no outro dia teria uma outra seção, e a gente ficou e aí a gente apresenta ou não apresenta tal, tal, ah, então a gente vai fazer uma ação.¹³⁷

Diante da situação, atores e atrizes do grupo teatral Oficarte se viram em um momento de grande transtorno, pois ao ter o seu trabalho incompreendido, se percebem sem saber o que de fato fazer para resolver o impasse gerado. Lembrando que o campo artístico vez ou outra se encontra na difícil tarefa de lutar contra estigmas que a sociedade estabelece como verdade absoluta. Francisco Franciner Lourenço Lima acrescenta a esse respeito:

A diretoria da escola chegou e disse teria que tirar a cena ou vestir as meninas. Aí tá, a gente resolve. A gente fez o espetáculo até chegar nessa cena, quando chegou nessa cena aí as meninas entraram vestidas e trazendo um cartaz, uma faixa preta e o nome censurado. Passando a cena toda, a música da cena rolando e elas parada lá segurando. A mulher fez um rebolo, ela foi pra rádio, ela fez um estardalhaço, e aí as pessoas ficaram naquela, queriam ver a cena proibida né.¹³⁸

A decisão tomada nasceu como reação à censura¹³⁹ imposta pela escola regida pelas eclesiásticas, sendo também reveladora de sentidos políticos produzidos por parte do elenco, que demonstraram estar sintonizados com a proposta do espetáculo e engajados com o seu próprio compromisso artístico-político de driblar as imposições de uma sociedade que normatiza padrões de comportamentos, maneiras de ser estar no mundo e a denunciar uma determinada realidade social a partir de uma poética. A forma encontrada para protestar a essa

¹³⁷ Márcia Maria de Oliveira Lima, 49 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

¹³⁸ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

¹³⁹ Quando utilizamos a palavra censura, imediatamente, vem a nossa mente aquela “censura que, de 1965 a 1980, faz cortes, impede estreias, retira espetáculos de cartaz, prende artistas, mantendo a atividade teatral sob permanente vigilância policial, transforma a criação cênica e, em especial, a dramaturgia engajada em uma arte de cifrar conteúdos para metaforizar a denúncia social. [...] a partir da entrada em vigor do AI-5, a resistência entra em uma segunda fase. A perseguição política torna os textos cada vez mais metafóricos, seja pelo viés histórico, seja pelo alegórico. Dissolvidos os grupos, exilados, presos ou perseguidos seus integrantes, o teatro se torna uma atividade de produção avulsa, com elencos organizados para uma única montagem (GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2009, p. 295). Esse tipo de censura foi abolida oficialmente em 1988 pela constituição federal, entretanto, estamos nos referindo a uma censura ética e moral, que invariavelmente está presente na sociedade, empenhando-se em estabelecer normas e valores que procuram regular as posições e disposições dos sujeitos, que cerceiam e delimitam manifestações de atitudes, ideias e pensamentos, especialmente no campo da arte. Geralmente, essa forma de “censura” pode ser ainda mais desafiadora de enfrentar e contestar.

situação deriva das capacidades inventivas próprias desses artistas, que não recuaram diante do dilema enfrentado, mas demonstraram disposição para resistir de uma forma simbólica. No entanto, a Oficarte poderia produzir modelos de resistência alternativos quaisquer a essa situação.

A indignação da espectadora a levou aos veículos de comunicação, como o rádio, objetivando procurar o ouvido da sociedade para os seus argumentos contestatórios a respeito da representação cênica. A demonstração de repulsa nos parece um retrato de parte da sociedade russana, que atua como inibidora do novo e se apegua aos valores comumente já estabelecidos. Ao contrário do que se esperava, a euforia negativa e as investidas para proibir a cena de ser representada, provocaram na sociedade uma grande curiosidade e expectativa. A entrevistada continua a sua narrativa:

Vamos resolver. Um ato político nessa hora. A gente fez a cena. Aí o auditório que ouviu a audiência, tinham escutado a comoção todinha, tava mais cheio justamente pra ver que cena era essa. E aí, quando a gente entrou lá e a cena ficou rolando, era um minuto e meio a cena, e era um minuto e meio de aplauso a pé, assobios. Eu fiquei tremendo assim, muito massa.¹⁴⁰

A narradora ao forjar uma memória louvável a respeito do alcance do espetáculo, mais especificamente da cena em questão, elabora um discurso de bastante entusiasmo, deixando esvaziar o sentir do seu corpo diante daquele momento. Assim, na memória dos artistas costuma-se fixar determinados aspectos a fim de torná-lo memorável para o grupo teatral, expressando traços identitários do mesmo, neste caso, principalmente, pelo fato de representar um teatro que se propõe ao combate e aos confrontos diários diante de uma sociedade que muitas vezes quer silenciar. No tocante a dimensão política desta ação, compreendemos a partir de Ranciére (2009) que esta inicia quando se questiona todo e qualquer sistema instituído, caracterizando-se como um gesto de insubordinação, que caminha para uma ruptura, ou seja, para o cerne da política, o dissenso. Francisco Franciner Lourenço Lima se propõe a comentar a reviravolta que acontece:

No dia seguinte à saudosa irmã Maria das Graças, ela não era diretora da escola, mas ela figurava assim acima de todos. Então, ela pra mim, esse aconteceu na sexta, no sábado aconteceu essa cena, que a gente colocou lá. E aí, ela depois do espetáculo ela, a gente tava saindo e ela chegou lá. E aí, veio conversar comigo e eu, vai apresentar amanhã, e eu vamos, “Eu quero que apresente com a cena”, por que ela foi assistir o espetáculo e aí a gente fez dessa forma né, ela disse que eu quero que a gente apresente o espetáculo do jeito que vocês fazem normalmente, eu quero ver essa cena, se realmente uma coisa explicita, que vai”. Tá, legal, a gente fez o

¹⁴⁰ Márcia Maria de Oliveira Lima, 49 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

espetáculo, quando terminou ela veio dar os parabéns pra gente, muito emocionada, me deu um abraço e disse olha não tem nada, o pecado está na cabeça das pessoas. A cena não tem nada, a cena é linda, ela fala, é poética, sensível, aí pronto e liberou pra, acho que foi o momento de censura mais assim.¹⁴¹

Apesar do ocorrido, a Oficarte conseguiu se sobressair e ter a mensagem cênica reconhecida como previamente esperada, o retorno positivo da irmã Maria das Graças significou bastante para o elenco, uma vez que estabelecia oficialmente que a cena não iria causar conflito algum, nem mesmo abalo moral ou ético para a escola católica. A esse respeito, é preciso reconhecer que os diversos sentidos que possam ser atribuídos a uma obra teatral, a uma peça encenada no palco, por exemplo, tem relação com a composição do público, que por terem percepções sociais diferentes, moldam diferentes apropriações da mesma (CHARTIER, 2002). Notamos também que o depoente, embora evidenciasse bastante desconforto com a situação durante o relato, deixava transparecer visualmente uma clara satisfação em conduzir a narrativa até o final da mesma..

A atitude da Oficarte em relação a cena do espetáculo, nos revela que a mesma não se deixava levar pelas imposições conservadoras da época, agindo com bastante ousadia na pequena cidade de Russas-CE. O fato de não se deixar intimidar pela opinião pública, traduz a personalidade desse grupo teatral amador, que mesmo com as adversidades, consegue manter firmado o seu compromisso com a arte e a sociedade. Dito de outra maneira, o coletivo teatral ao exercer esta atitude política, se propõe a provocar um dissenso para se colocar contra o consenso, aquilo que Rancière chamou de polícia, que significa um aparato de mecanismos sociais que visam o exercício de manutenção da ordem estabelecida, onde a política como formuladora de dissenso assume a tarefa de romper com tais mecanismos (RANCIÈRE, 2009).

Nessa perspectiva, compreendemos que o artista engajado não se limita ao que o outro institui na esfera social, cabendo ao mesmo desviar do mero conformismo e instaurar uma ambiência que permita, tacitamente, descortinar visões e pontos de vista a respeito de uma determinada realidade social. É ilusório supor que as investidas cênicas de um grupo artístico tenham um resultado imediato e/ou concreto no mundo social, que a transgressão ocorrida nesta cena, por exemplo, tenha impactado como desejado a todo o público. Desacreditamos em uma obra de arte por excelência, que possua a capacidade de ter sua mensagem cênica decodificada plenamente pelo público, seja ela qual for, otimista ou crítica da realidade social. O que temos, na maioria das vezes, é uma absorção parcial das representações cênicas, que

¹⁴¹ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

soma-se com os repertórios daqueles que assistem, que tem os seus próprios posicionamentos e valores definidos. O entrevistado ainda acrescenta a esse respeito:

Nesse período né, era até justificável. Primeiro essa reação inicial das pessoas, desses preconceitos porque ainda hoje tem pessoas que pensam desse jeito. O artista é vagabundo, marginal, que o artista é isso, que é aquilo, marginal né, marginal no sentido não só de estar à margem, mas marginal no sentido de ser um ser que não se enquadra dentro desse modelo.¹⁴²

Merece destaque o fato de que a Oficarte entendia que a atitude da espectadora que trouxe à tona o conflito a respeito da cena do espetáculo, refletia parte de uma sociedade bastante preconceituosa, que procurou caracterizar inequivocamente o que os artistas representavam. Mesmo ciente das dificuldades de produzir arte nesse período, o coletivo teatral encontrou formas de se impor, como por exemplo na cena em questão, na qual entendemos como uma iniciativa engajada. Além disso, é possível afirmar que a Oficarte encontrou na expressão do teatro do absurdo uma forma de politizar a cena teatral russana, tendo servido como substância para propor um ponto de vista crítico da realidade social.

Sobre o debate acerca da posição da arte e da política nessa estrutura social maior, Rancière afirma que a arte situa-se no âmbito relacional com a política, ou seja, a estética precisa ser entendida a partir da sua inescapável vinculação à política. Isso nos permite concordar também que “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2009, p. 59), essa ficcionalização do real, portanto, compreende formas de inteligibilidade do mundo sensível, produzindo regimes de verdade. Na sequência, temos abaixo uma poesia que faz referência ao espetáculo em questão:

POESIA (INDIGENTE)

Queria ouvir os lábios gritando,
com lágrima com raiva ou amando.
Queria ouvir um som de aplausos
repicantes
Ver Romeu, eterno amante;
Ver os olhos de Julieta por um
instante.
Olhar Carlitos com sua infinita graça
Falar da natureza, da vida e da desgraça.
Inventar um mundo de fantasia;
Lembrar o passado com nostalgia;
Revelar o segredo do pintor;

¹⁴² Idem.

E falar com carinho e amor
 Que, Ou Loucuras ou criaturas,
 O importante é que nós somos os seres.
 Temos que cumprir nossos deveres,
 Fazer com que você se sinta um sonho
 E esqueça que é racional
 E tocar no seu ponto emocional;
 E lhe arrancar uma lágrima de alegria.
 Hider Albuquerque Júnior (Jornal da Oficarte, 01 de outubro de 1990, p. 05)

Atenta aos indícios desse espetáculo teatral tão marcante, nos propomos a leitura e análise da poesia que consta no *Jornal da Oficarte*, que faz referência ao mesmo antes mesmo de ser encenada, nos possibilitando entender que o teor do projeto cênico era bastante profundo e sensível. Sabemos que “a poesia não tem contas a prestar quanto à verdade daquilo que diz, porque, em princípio, não é feita de imagens e enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos” (RANCIÈRE, 2009, p. 54), mas se propõe a elaborar estruturas inteligíveis significativas do real, que possui indubitavelmente uma determinada lógica social. Em primeiro lugar, nota-se que o eu lírico é um artista, na qual o autor exprime suas vontades frente ao mundo em que está vinculado, sendo elas, muitas vezes, fantasiosas, porém sempre simbólicas. No entanto, ressaltamos, que antes de ser artista, como ator e poeta, nesse caso, o mesmo é um indivíduo inserido em um tempo-espço, que convive com questões sensíveis e problemáticas de uma determinada sociedade, sendo a arte de modo geral, sempre mediada pelas relações sujeito-sociedade.

Enxergamos na poesia que o eu lírico cobra das pessoas a sua volta uma identificação com a sua arte, que o artista pudesse de fato “ouvir os lábios gritando”, ou seja, que o público viesse a inquietar-se de alguma maneira, seja de modo favorável ou não ao discurso. Da mesma maneira, fica explícito que o artista busca também acessar o âmbito das emoções dos sujeitos. O autor segue contemplando os desejos de um artista, que procura falar do que seja real ou irreal para a sociedade, não havendo limites para a sua capacidade imaginativa e nem para a manifestação de sentido que carregam.

Ao “falar da natureza, da vida e da desgraça”, interpretamos que o autor assume o discurso engajado, que não se exime da realidade em que vive, não fica alheio e descomprometido das questões problemáticas que nela se encontram, logo, portanto, torna a sua arte um instrumento de luta social. Assim, a poesia acima expressa a sensibilidade de um artista que clama por visibilidade, reivindica o direito de ser quem ele é, ecoando visões que dizem de como o mesmo entende a si mesmo, a arte que produz e ao mundo social.

Nesses termos, poderíamos dizer que as poesias produzidas por esses artistas são entendidas como práticas discursivas, que tiveram a função de anunciar signos e símbolos que

elucidaram o posicionamento dos mesmos no mundo, procurando também ter o reconhecimento da sociedade.

Além da utilização do teatro como meio encontrado para representar o mundo, os artistas encontraram na poesia uma forma eficaz de se expressar e comunicar representações, nos possibilitando inferir que muitos buscavam explorar outras possibilidades artísticas a fim de aprimorar-se enquanto artistas, sobretudo, como artistas engajados. Lembrando que toda obra cultural reflete uma tomada de posição dentro do campo artístico (BOURDIEU, 1982). De modo geral, encaramos o *Jornal da Oficarte* como um espaço privilegiado para a divulgação dessas poesias, pelo menos daqueles que compartilhavam abertamente as mesmas, pois tinham aqueles que preferiam resguardar os seus escritos, como a depoente abaixo:

Eu escrevi, mas não peças, algumas poesias. Algumas coisas mais para mim mesma. Nunca tive a coragem que ela [sua irmã Márcia Oliveira] teve de publicar. Nunca fui muito atrás disso. Vou escrevendo e vai... Poesias, contos, vou escrevendo. Assim, tá guardado, na hora que eu me aposentar, eu vou escrever alguma coisa né. É, é só pra mim, inclusive na época em que eu tava na faculdade, a gente fez um movimento lá, que eu era meio subversiva, segundo meu chefe. E eu fiz, escrevi um cordel na época. Foi, escrevi um cordel lá na época. Deve estar ainda pela faculdade lá, que a gente imprimia. Eu sou formada em Letras. Limoeiro é. É, foi na Fafidam.¹⁴³

A característica de escrever seja poesias, cordéis ou similares, seria fruto do estímulo criado no próprio campo artístico, que possibilita os sujeitos experimentarem diferentes maneiras de se expressarem esteticamente. Analisando a entrevista acima, afirmamos que os escritos da depoente possuíam um caráter contestatório, embora não fossem de forma geral socializados com a sociedade e demais artistas, mas a prática em si estava presente, mesmo que de maneira solitária. A atitude de escrever era motivada pelo processo na qual os artistas estavam envolvidos, pois conforme iam buscando pesquisar e discutir, questões estéticas e políticas por exemplo, refletiam sobre o papel e a caneta aquilo que mais lhes marcaram.

Enquanto que uns procuraram resguardar as poesias na gaveta, outros preferiram publicar no *Jornal da Oficarte* e apresentarem também nos eventos da cidade de Russas-CE, como o que aconteceu na Semana do Município de 1991, que tinha em sua programação o III Festival de Música e Poesia, na qual Ivelto Silva revela “[...] e a poesia “No último instante” (autoria e interpretação de Frank Lawrense) que também tirou o primeiro lugar” (Tribuna do Ceará, 06 de agosto de 1991). A premiação ao artista revela que as poesias estavam inseridas em seu cotidiano enquanto uma prática frequente, obtendo reconhecimento por isso, fato que

¹⁴³ Maria José de Oliveira Lima Silva, 60 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-CE, no dia 12/-1/22.

geralmente fortalecia a inserção das poesias na composição dos textos dramáticos produzidos no coletivo teatral.

E, ainda, sobre *Loucuras e Criaturas - Nós somos os seres*, recorreremos a um trecho que merece destaque:

[...] Loucuras e Criaturas tínhamos feito o mesmo que a gente fez com Negro, gente negra, tinha cenas de plateia né, tinha lanternas pra fazer desenho. Fica tudo escuro e você na lanterna, focando pro público. E você vai fazendo vários desenhos, coreografados mesmo, os desenhos com as lanternas. E tinha cenas que os atores iluminavam né, colocando lanterna aqui, colocando lanterna aqui. E você não vê o corpo, você vê só as silhuetas do rosto. Parte do rosto né. Tinha sido coisas que a gente tinha experimentado no outro espetáculo. Então assim, a estética já foi influenciando outra. Só que assim, foi utilizado de outras formas, mas a gente tinha feito em outro espetáculo que tinha sido Negro, gente negra.¹⁴⁴

Através da análise do testemunho, apontamos a inspiração e influência do Arco Íris no fazer teatral da Oficarte, que foram sendo exercidos nos membros da mesma a fim de produzir um espetáculo que reciclasse características de outro espetáculo que provocou bastante satisfação. Então, embora se perceba por parte do narrador a tentativa de demarcar certas características específicas, notamos que determinadas continuidades entre um grupo teatral e outro estão presentes. O espetáculo que estamos tratando chegou a ser notícia no Jornal Diário do Nordeste da seguinte maneira:

O grupo Oficarte apresenta “Loucuras e Criaturas, Nós Somos os Seres” no Teatro Universitário (av. da Universidade, 2210), amanhã, as 21h. O texto tenta “explicitar a loucura absurda dos dias de hoje e a falta de respeito com o universo, através de uma leitura surrealista dos acontecimentos”. Ingresso: Cr 60 mil e Cr 120 (inteira). (Diário do Nordeste, 30 de julho de 1993)

Ao depararmos-nos com a fonte jornalística, conseguimos enxergar a forma como foi divulgada a peça teatral encenada pelo grupo teatral Oficarte no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno - TUPA¹⁴⁵, sendo bastante direta ao dizer a problemática central do projeto cênico, revelando também, tratar-se de um assunto sensível à sociedade. A notícia acompanha uma imagem de divulgação do espetáculo, endossando a curiosidade do público a seu respeito. Nela encontram-se cinco personagens, atores e atrizes que dividem um palco bastante desordenado, no sentido caótico paisagístico. Acrescentamos, que não resta dúvida

¹⁴⁴ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

¹⁴⁵ Situado na Avenida da Universidade, 2210, Benfica, Fortaleza-Ceará.

que tanto a mensagem quanto a imagem, nos possibilitam pensar que o veículo de informação buscou fomentar o interesse crítico dos leitores aos problemas que aflige o mundo social.

No ano anterior, o Jornal Tribuna do Ceará notícia o espetáculo de maneira mais simples, vejamos:

TEATRO - A Oficarte, Teatro e Cia. vai apresentar o espetáculo “Loucuras e Criaturas, Nós Somos os Seres”, no auditório Lino Gonçalves, no próximo final de semana. A peça é aconselhável a maiores de 14 anos e tem temática ecológica. Participam do elenco: Angela Soares, Frank Lawrence, Acleilton Vicente, Márcia Oliveira e Claudinete Lima. (Ivelto Silva). (Tribuna do Ceará, 27 de novembro de 1992)

O redator Ivelto Silva poupa detalhes a respeito do assunto do espetáculo e não economiza em descrever o local de realização da peça teatral e as informações do elenco. Tal escolha pode ser entendida como uma forma de manter sob sigilo as questões do espetáculo, provavelmente, a pedido do próprio grupo teatral. A dedução faz parte do ofício do historiador, espera-se dele a capacidade de presumir e conjecturar cenários, uma vez que o mesmo “analisa fatos que já foram antecipadamente articulados na linguagem ou então, com a ajuda de hipóteses e métodos, reconstrói fatos que ainda não chegaram a ser articulados, mas que ele revela a partir desses vestígios” (KOSELLEK, 2006, p. 305). De todo modo, consideramos que *Loucuras e Criaturas, Nós Somos os Seres* obteve ampla circulação, contemplando não apenas os palcos da cidade russana, mas o palco do teatro de Fortaleza-CE, apesar das dificuldades manifestadas no decorrer do caminho.

Vale ressaltar que o Grupo Independente de Teatro Amador - GRITA¹⁴⁶ passou pelo palco da cidade de Russas-CE, encenando a peça “O círculo de fogo”, fato que levou Francisco Franciner Lourenço Lima redigir algumas palavras sobre a experiência:

O CÍRCULO DO “GRITA” É FOGO

Numa promoção da Oficarte Teatro e Companhia, com o patrocínio da prefeitura municipal de Russas, o Grupo Independente de Teatro Amador - GRITA - da cidade de Fortaleza, apresentou domingo, dia 14 de outubro, no salão da A.A.C.R. a peça “O círculo de fogo”.

Mesmo com um público reduzido em virtude da mudança de local, o grupo apresentou seu espetáculo, arraneando calorosos aplausos dos que se fizeram presentes.

O espetáculo, sem grande recursos de cenografia, não deixa de ser de profunda plasticidade. Os atores preenchem o espaço vazio deixado pelo cenário e resolvem uma miscelânea de cenas apenas com mudanças de luz e caracterização das personagens. O texto de Angela Linhares tem uma agilidade cênica impecável e transita em planos da realidade, do sonho e da fantasia. De profundo teor ideológico, político e social, retrata em sua narrativa, a vida das mulheres castanheiras que trazem no corpo e na cabeça a marca, o cheiroso óleo e o sonho do circo que poderia

¹⁴⁶ O grupo artístico surgiu em 1973, na cidade de Fortaleza-CE.

ser qualquer outro sonho. Mostra a luz do homem pela conscientização de sua condição humana, pelo direito de ser gente e viver dignamente. Sabiamente, Ângela soube resolver em seu texto os signos da dramaturgia através de simbolismos como, no momento em que a personagem Val quer salvar os companheiros da caldeira e Dolores fala para o fiscal que se cada um derem as mãos, juntos formarão uma corrente e não deixarão que a companheira caia. Com isto a autora dá uma lição de união, de organização; e no final, quando dramaticamente anuncia a morte de Val, Dolores afirma que nem tudo está perdido. Vemos também nesta peça o retrato explícito da hipocrisia e do poder capitalista devorador de homens.

No elenco, alguns dos maiores nomes do teatro cearense: Graça Freitas (melhor atriz do Festival Estadual de Teatro), Chico Alves (também premiado no Festival), Aida Marsipe (destaque do espetáculo “O FILHO DO HERÓI”) e Antônio Rodrigues que muito tem feito pelo teatro de nossa terra. A atriz Graça Freitas dá um show de interpretação. Dona de um rosto bastante expressivo, ela é natural em cena, de forma que, se precisar estereotipar e/ou exagerar emociona o público e sem movimentos polidos, como nos sonhos da bailarina, demonstra ser simplesmente a atriz.

Na plateia, por sinal bem selecionada, havia pessoas de teatro, de partidos políticos progressistas e alguns companheiros de Limoeiro do grupo O OUTRO LADO DA COISA que convidaram o GRITA para se apresentar em Limoeiro. Foi gratificante para nós que, mesmo com todas as dificuldades, realizamos este evento e, a exemplo de um dos personagens do CÍRCULO, afirmamos que o sonho não precisa de casa para morar, ele mora em nossos corações e o teatro é o nosso sonho; também não precisa do Auditório para se realizar, nós o realizamos em qualquer lugar, nem que seja no coração.

Frank Lawrence. (Jornal da Oficarte, 01 de outubro de 1990, p. 10)

Como podemos observar, a Oficarte procurou não apenas falar do seu fazer teatral, mas das características dos demais grupos teatrais amadores que estavam sob sua lente, como os grupos teatrais da cidade de Russas-CE e nesse caso, um grupo visitante, o GRITA. Aliás, essa é uma característica muito latente do grupo artístico, sendo inclusive bastante alimentada no seu jornal. É interessante observar a partir da leitura da fonte, que a Oficarte apreciou com bons olhos a participação do grupo visitante no evento, tendo delineado aspectos empolgantes acerca do seu desempenho. O trecho ganha um tom elogioso, na medida em que se intensifica o apreço pela cenografia, dramaturgia e atuação do elenco.

Não há dúvidas de que o longo espaço dedicado ao GRITA no jornal parte de uma pretensiosa estratégia de falar sobre a experiência cênica, destacando a mensagem veiculada e a fecunda crítica social do coletivo teatral, na qual Francisco Franciner Lourenço Lima considera importante para o estabelecimento de uma consciência crítica. Através da análise da fonte, também percebemos que o espetáculo foi bastante elogiado por estar pautado naquilo que chamamos de arte engajada, ou seja, que se propôs a pensar criticamente uma determinada realidade social, onde claramente desfavorece uma parcela da sociedade.

A composição do público não passou despercebido pelas lentes do autor do trecho, que faz questão de destacar a presença dos partidos políticos progressistas na plateia. Essa menção demonstra o quanto a arte teatral russana estava envolvida com os debates e preocupações que afligiam também os partidos políticos, deixando evidente o diálogo entre

ambas as partes. Além disso, conseguimos enxergar que até mesmo as escolhas linguísticas, tal como “companheiros”, revelam uma forte personalidade política, principalmente, como fala predominante no Partido dos Trabalhadores - PT.

Não é difícil supor que a Oficarte busca falar de outros grupos teatrais amadores enquanto meio para falar do seu fazer artístico, reafirmando o que acredita compreender por uma arte cênica significativa, validando assim, a experiência do GRITA em solo russano. A análise da fonte só nos mostra o quanto a Oficarte se preocupou em estabelecer um teatro interessado com questões urgentes da sociedade e criticamente ativo.

Outro espetáculo bastante marcante, intitula-se *A dama de coisa nenhuma* (1990-1996):

A dama de coisa nenhuma (1990-1996) Frank Lourenço e Célia Soares/direção: Frank Lourenço
Criação colaborativa de Frank Lourenço e Célia Soares que permaneceu três anos em cartaz, participou de vários festivais e consagrou a atriz Célia Soares como uma das melhores do Estado do Ceará. Conta a estória de uma mulher submissa e solitária que luta por sua autonomia e liberdade. (Revista Paiol Cultural, 2015)

A partir da análise, evidenciamos, que existiu nessa obra cultural a pretensão de tratar a questão da liberdade, aspecto constantemente discutido em outros espetáculos, como também, trabalhar a partir da perspectiva de grupos excluídos socialmente, como nesse caso as mulheres. Aqui reside a defesa pelo oprimido, uma dimensão privilegiada pelo grupo teatral amador no decorrer dos anos. Nos dizeres de Maria José de Oliveira Silva Lima “a gente se inspirava muito nisso, Augusto Boal, nossa, a gente fazia muito. A gente trabalhava muito em cima disso, dessa linha do Augusto Boal e claro, a caricatura, o circo, teatro de bonecos, o lúdico trabalhado com os meninos na época.”¹⁴⁷

Esta fala revela que o Teatro do Oprimido passou a ser promovido pela Oficarte enquanto um sistema ou método teatral eficaz para o desenvolvimento de produtos culturais reflexivos, oriundo, principalmente, das leituras dos escritos de Augusto Boal acerca do teatro. Tal incorporação é um exemplo de que a mesma procurou desenvolver uma arte engajada, que privilegiou a reflexão de determinados grupos sociais em situação de opressão. O sistema em questão nasceu como reação à ditadura militar, ou seja, como resposta à opressão sofrida pela sociedade durante esse período. Então, ao tomarem como inspiração o diretor teatral e as suas reflexões, o grupo artístico procurou valorizar e apreender as teorias fundamentais do teatro brasileiro, as contribuições de uma óptica mais consciente politicamente e crítica da realidade social.

¹⁴⁷ Maria José de Oliveira Lima Silva, 60 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-CE, no dia 12/-1/22.

A dama de coisa nenhuma explora a condição da mulher diante da sociedade, uma metáfora para discutir tantas situações às quais nos deparamos em busca de autonomia e liberdade em uma sociedade preconceituosa e intransigente. A Oficarte ansiava através do espetáculo inculcar a ideia de que a mulher precisava buscar a sua emancipação, desobstruir as forças convencionais da sociedade e transpor as suas exigências normatizadoras para libertar-se.

Outra produção artística que amparou-se no Teatro do Oprimido denominou-se *Farrapos Humanos*, que refere-se a uma “performance poética pautada nos experimentos corporais e em poesias com a temática do oprimido” (Revista Paiol Cultural, 2015, p. 21), escrito e encenado no ano de 1996 por Francisco Franciner Lourenço Lima e Márcia Maria de Oliveira Lima, onde esta última revela que:

Farrapos Humanos foi uma coletânea de versos, de poemas que a gente apresentou na faculdade. Foi assim, eu não lembro quais são os poemas que tem nele, foi só uma coletânea de poemas, acho que foi uma das primeiras coisas que a gente montou para a faculdade, não tá nem catalogado, sei nem qual é as poesias que tem. Eu lembro que nessa época que tava só o Frank, eu e a Dina, esposa dele, a gente tava trabalhando isso aí porque só tínhamos nós dois, a Dina sempre foi da parte mais administrativa. Aí a gente foi conversando, “Ah, vamos fazer alguma coisa para a gente não ficar. Aí nos experimentos a gente criou Farrapos Humanos, eram textos, poemas, que a gente foi pegando e juntando para formar uma esquete, eram poemas se eu não me engano falando sobre a condição humana, inclusive o figurino era feito de tela assim, de sacos, de coisas assim como se tivesse saído da guerra, umas coisas assim. Mas vou te confessar, não lembro de uma fala.”¹⁴⁸

Apesar dos lapsos de esquecimento da experiência artística acima, passamos a compreender que de fato tratava-se de uma performance que tinha como objetivo fulcral a defesa do oprimido, bem como da condição especialmente difícil no mundo em que vive. Dentre os detalhes que nos chamam a atenção, destacamos a capacidade de representação impactante da Oficarte em relação ao figurino da peça teatral, demonstrando visualmente a ideia de farrapo, na qual exprime a representação de um indivíduo em situação de sofrimento e degradação.

Dando continuidade, elencamos mais um espetáculo encenado pela Oficarte, que embora não tenha sido escrita pelo coletivo teatral, traz novamente a questão feminina como norte da discussão, vejamos na fonte:

¹⁴⁸ Márcia Maria de Oliveira Lima, 49 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

A Deriva dos Afetos (1993-1995) André Amaro¹⁴⁹/ direção: Frank Lourenço; Espetáculo expressionista com fortes apelos imagéticos. Uma síntese harmônica das linguagens do Teatro, Circo e Dança. A solidão e a busca pela felicidade foram forças propulsoras deste espetáculo que contava a história de uma família predominantemente feminina, confinada em um deserto de solidão e num eterno inverno de frios sentimentos. (Revista Paiol Cultural, 2015, p. 20)

A busca por felicidade tida como um horizonte a ser acessado pelas personagens, traduzem a preocupação da Oficarte de conferir a esta condição particular atenção e importância, principalmente, nesse caso, para as mulheres. A constante procura por trabalhar a temática feminina pode ser explicada pelas vozes femininas presentes no grupo teatral, que ecoavam com bastante força. Além dessa questão, podemos notar a fusão de outras linguagens, como o circo e a dança, evidenciando que a mesma sempre buscou o diálogo com outras formas artísticas, visando fortalecer propriamente a linguagem teatral. Nesse sentido, temos mais alguns detalhes do espetáculo:

O espetáculo

O espetáculo “A deriva dos afetos”, faz parte do projeto de pesquisa da Oficarte Teatro e Cia, que através da vivência experimental, aborda um tema existencialista e metafísico, procurando mostrar em cena a história conturbada de uma família, onde todos buscavam a felicidade a um custo proporcional a sua expectativa. Neste jogo de linguagem experimentamos as diversas possibilidades expressivas que o teatro nos permite, quando num único espetáculo as diversas formas de artes cênicas, fundidos num único produto, o teatro. Buscamos na dança, na acrobacia e no circo, os elementos essenciais **para compormos um espetáculo de tensão, capaz de proporcionar um desconforto cerebral que arrasta o espectador para uma catarse final, a libertação de seus arquétipos.** (Ata da Oficarte) [grifo nosso]

O livro de ata da Oficarte costuma ter em algumas partes resíduos das produções do grupo, com detalhes mais explícitos e descrições mais ou menos densas. O referido espetáculo tem um espaço significativo nas páginas deste escrito, sendo destacado no trecho acima o objetivo fulcral da Oficarte com o mesmo, a libertação dos paradigmas do indivíduo. Ainda sobre essa questão, trazemos o seguinte trecho:

É, já o segundo espetáculo da Oficarte que foi A deriva dos afetos, aí a gente traz uma coisa completamente nova, mas tinha resquício lá do Arco Íris. Quando eu fui o mago Salomão, a gente utilizava a história de um circo né, de uma trupe circense, e aí a parte de circo estava inclusa ali, porque é o espetáculo sobre o circo. Em A Deriva dos Afetos eu trago o circo como uma estética, mas o espetáculo não trata de circo, mas aí eu trago aquela corda vertical, a lira, o trapézio, para tratar de um tema que não tem nada a ver com o circo. Inclusive, o autor do texto pirou, quando a Célia falou para ele que a gente utilizava e ele “- Como assim e tal?” Ele ficou tão

¹⁴⁹ André Amaro nasceu em 1965, na cidade de Fortaleza-CE, é um ator e diretor formado pela Fundação Brasileira de Teatro, além de dramaturgo, tendo inclusive escrito gêneros diversos. Dedicou-se também ao cinema, à fotografia e ao jornalismo.

curioso que ele veio de Brasília para cá para ver o espetáculo. Curioso para saber como a gente tava usando isso né.¹⁵⁰

Tendo em vista que o espetáculo é caracterizado como uma criação absolutamente própria, ou seja, que não é amarrada à dramaturgia, podemos entender a partir da narrativa que a forma como a Oficarte procurou conceber *A deriva dos afetos*, deflagra as singularidades e preocupações específicas que norteava o trabalho da mesma. A ligação da obra artística com a linguagem circense, possibilita novamente enxergarmos que as inspirações tinham por base as produções anteriores do Arco Íris. Além disso, temos também a influência familiar do depoente, na qual a sua mãe além de fazer dramas, passou pelo circo, ocupando a função de dançarina, fato que possibilitou logo em sua meninice vivenciar o universo circense.

Ao utilizar os elementos circenses, o coletivo teatral procurou imprimir traços da sua identidade no espetáculo. Entendemos a partir da análise da fonte, que o depoente teve por objetivo dar ênfase na questão da curiosidade do autor de *A deriva dos Afetos*, que o fez deslocar-se de tão distante para assistir à peça teatral. Esse rememorar tem a intenção de propor no momento da entrevista que a Oficarte estava sendo reconhecida pelo seu fazer teatral, que atraiu olhares até mesmo do autor do texto dramático. Abaixo podemos visualizar algumas fotografias capturadas com/pelo dramaturgo, que foram depois disponibilizadas para o grupo teatral amador:

Figura 4 - Célia Soares, André Amaro, Francisco Franciner Lourenço e Dinna Lourenço.



Fonte: Acervo da Oficarte.

Figura 5 - Fotografia tirada pelo dramaturgo.



Fonte: Acervo da Oficarte

¹⁵⁰ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021

Figura 6 - momento registrado pós-espetáculo pelo dramaturgo. Da esquerda para a direita temos: Márcia Oliveira, Cristiane Oliveira, Célia Soares, Francisco Franciner Lourenço, Otton Natash, Dinna Lourenço e Raimundo Queiroz.



Fonte: Acervo da Oficarte.

Como se pode observar, o dramaturgo consumiu o espetáculo produzido pela Oficarte com o seu texto teatral, registrando os momentos considerados importantes para o mesmo, que mais lhe marcou significativamente. Embora a fotografia “é o que resta do acontecido, fragmento congelado de uma realidade passada” (KOSSOY, 2001, p. 22), não podemos ignorar que “é certo que hoje se admite que a imagem não ilustra e nem reproduz a realidade; ela a constrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico” (PARANHOS, 2011, p.260), porém, como já demonstramos, não é nossa intenção decompor as fotografias na sua inteira complexidade.

Assim, na primeira imagem conseguimos apontar uma boa receptividade por parte do grupo teatral amador com o autor de *A deriva dos afetos*, os semblantes abertos demonstram satisfação com a presença do mesmo. Já na segunda e terceira imagem, enxergamos as opções realizadas pelo dramaturgo, tais como o ângulo que mais preferiu capturar o espetáculo, representando aquele pelo qual melhor definia o seu texto dramático, assim como, do singelo registro após o espetáculo dos sujeitos que deram vida aos seus personagens. Lembrando que não era apenas satisfação para a Oficarte receber o autor, mas também para ele ter o seu texto considerado para ganhar contornos diferenciados em um palco. Ainda sobre *A derivas dos afetos*, Francisco Franciner Lourenço Lima comenta:

E aí já foi uma quebra total do espaço, onde o espectador ele entra no cenário, me inspirei numa igreja, na arquitetura de igreja né. Geralmente tem a nave central, tem

as naves laterais e tem o altar aqui. Então assim, que em linguagem clássica de igreja a gente chama de altar, mas são nichos. Tinha os nichos centrais, tinha os nichos laterais, a plateia ficava colocada dentro desse nicho. E você entra na igreja, tem um altar do lado, o altar na frente. Eu me inspirei nesse espaço de igreja. É, e os espetáculos aconteciam em vários pontos, não acontecia no frontal. Então, às vezes tinha que se virar aqui, pra poder assistir o espetáculo, virado. Ou então ficava assim, para saber o que tava acontecendo aqui em cima. Então, a gente foi quebrando. Essa mudança, e a partir do momento que a gente começa a inserir outros equipamentos de luz. O espaço influencia muito na criação. Às vezes a gente se limitava muito nos espaços, nos espetáculos do Arco Íris eu fazia aqui, já os primeiros espetáculos da Oficarte eu fazia para o auditório da Unecim. Já o segundo espetáculo foi pensado para o espaço da AABB, que é um clube aberto, tudo aberto.¹⁵¹

A partir do depoimento oral, podemos pontuar dois elementos que nos chamam atenção. O primeiro deles é o ambiente religioso do espetáculo, nos levando a considerar que essa inspiração deriva da vivência dos sujeitos nas CEBS. O segundo está situado no uso do espaço, sendo transformado para estabelecer uma maior dinamicidade com os espectadores, que teriam que movimentar-se para assistir ao espetáculo. Essa atitude nos faz compreender que o grupo teatral procurava se aproximar do público e simultaneamente chamar a sua atenção para a proposta cênica. Então, ao estudar os espaços que tinham à disposição para produzirem os espetáculos, como se pode atestar na fonte exposta, tinham consciência de quais obras artísticas eram possíveis em uns e inviáveis em outros.

Através da análise da fonte, é possível identificar o esforço de ampliação do fazer teatral da Oficarte, este que por ser um produto social, circunscreve o engajamento artístico-político dos envolvidos, que possuem consciência de estarem intervindo na sociedade criticamente, então, procuram alargar as possibilidades existentes para a mesma apreender o sensível. Segundo Márcia Maria Oliveira Lima, as peças teatrais encenadas pela Oficarte possuem as seguintes representações:

Representa os momentos cruciais da vida, da sociedade, representa o lado humano né. Quando a gente encena alguma coisa, a gente quer que as pessoas se percebam, a gente quer tocar as pessoas de alguma forma, que transforme a vida de alguém, quer que as pessoas se inspirem naquilo, mas isso pode acontecer ou não né. A gente faz porque a gente acredita que isso pode acontecer, mas também se não acontecer então, o fato deles terem ido, terem visto e terem tido esse contato já tá de boa também. Agora penso assim, a sociedade seria completamente diferente se não tivesse o contato com a arte, se não tivéssemos o contato com o teatro, seríamos bárbaros, por que a arte é que nos une, que a gente aflora essa sensibilidade para gente perceber o outro, para perceber o diferente, para se humanizar mesmo. A arte nos humaniza, a partir do momento que a gente coloca isso em cena, a gente tá representando exatamente isso, essa sensibilidade, essa complexidade, e essa maravilha que é o ser humano né, rico de sentimentos né, de sensações, de sensibilidade, rico mesmo, então a gente procura trabalhar isso, trabalhar essa complexidade, trabalhar esse tocar, trabalhar essa manifestação que temos né, fazer

¹⁵¹ Idem.

com que isso nos mantenha mais íntegros, ser humanos mais íntegros, ser humanos mais sensíveis, ser humanos mais sociáveis, menos bárbaros sei lá.¹⁵²

A partir do discurso, podemos assimilar que a depoente tem o teatro como uma forma eficaz de representação da sociedade, que oportuniza a possibilidade de humanização da mesma. É perceptível que o depoimento carrega as marcas da defesa da arte, não aquela meramente contemplativa e/ou para apenas apeter o prazer de quem produz ou assiste, mas por uma arte restauradora, que atinja o indivíduo no âmbito da sua racionalidade e sensibilidade. Além disso, notamos que o relato ganha contornos sensíveis quando a entrevistada defende que a arte propicia a luta contra a barbárie, na qual entendemos a sensibilidade como:

As sensibilidades são uma forma de apreensão e de conhecimento do mundo para além do conhecimento científico, que não brota do racional ou das construções mentais mais elaboradas. Na verdade, poderia-se dizer que a esfera das sensibilidades se situa em um espaço anterior à reflexão, na animalidade da experiência humana, brotada do corpo, como uma resposta ou reação em face da realidade. Como forma de ser e estar no mundo, a sensibilidade se traduz em sensações e emoções, na reação quase imediata dos sentidos afetados por fenômenos físicos ou psíquicos, uma vez em contato com a realidade” (PESAVENTO, 2007, p.10).

A artista deixa aflorar toda a sua sensibilidade ao delinear o sentido do fazer teatral para si, sendo incorporada como uma ferramenta que conduz o seu viver, capacita e sensibiliza o ser humano para estar em sociedade. Lembrando que as sensibilidades compõem a formulação imaginária do mundo, nos levando a verificar que a percepção da entrevistada é oriunda da experiência sensível que a mesma tem do teatro e de maneira geral da própria arte (PESAVENTO, 2007). Esse entendimento nos oferece a compreensão de que o fazer teatral da Oficarte é constantemente redimensionado a favor da condição humana, sendo trabalhado os aspectos que constituem a figura humana, tanto as suas mazelas, quanto as suas potencialidades.

As fontes até aqui nos fornecem pistas de que o engajamento do grupo teatral Oficarte situa-se em uma esfera mais imersa na dimensão existencial e relacional do sujeito inserido no mundo social, onde o mesmo preocupa-se em desvelar as tensões e conflitos existentes, além das problemáticas presentes na sociedade. Seguindo esse raciocínio, na medida em que consideramos também que “o historiador oral, portanto, não recolhe aquilo que em si já é latente, mas estimula de forma participante a própria eclosão de um texto. A documentação a

¹⁵² Márcia Maria de Oliveira Lima, 49 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-Ce, no dia 01/11/2021.

que chega é resultado de seu trabalho, ativo e colaborativo, e não de um mero resgate técnico.” (SANTHIAGO, 2008, p. 44), questionamos a entrevistada a respeito do seu entendimento acerca da arte e daquilo que podemos chamar de arte pela arte:

Sim, isso aconteceu muito, acontecia muito nas escolas literárias lá no parnasianismo, se não me engano, onde a arte pela arte, o belo pelo belo é a coisa que deveria ser assim o mais importante. Onde inclusive, tem um poema, me fugiu o nome do autor agora, onde ele fala da, ele compara a poesia com o anel, com o que faz o joalheiro, com a jóia. Que a poesia é igual a jóia, tem que ser esmerilhada, tem que ser facetada, pela beleza, só pelo brilho. Tem que ser realmente ali tudo casadinho e tal, sem falar nada, sem dizer nada, sem passar uma mensagem. Eu pessoalmente, não aceito uma arte assim, uma poesia assim, não aceito um quadro assim. A arte para mim, como, tem que fazer um sentido, assim como tudo na vida, tem que fazer um sentido, tem que me despertar alguma coisa, tem que me transmitir uma mensagem, seja ela qual for. Porque eu enquanto pessoa, eu não falo uma palavra só que não tenha alguma coisa por trás, que não tenha um objetivo, que não venha carregada das coisas que eu acredito, dos meus ideais, da minha filosofia de vida. Tudo que eu faço tá prenho em mim, tá carregado, tudo que eu digo tá dentro daquilo que eu acredito. Eu tô vendendo alguma coisa, a minha figura entre aspas né. Então, eu não acredito numa arte só pela arte, eu vou fazer uma peça teatral, é uma coisa oca gente, é vazio, essa história de você.... Eu vou pintar um quadro, e as cores tem que combinar perfeitamente entre si, uma cor tem que casar com outra. Na hora que você termina de pintar o quadro, não tem nada de você, não te diz nada, não diz nada para ninguém. Não é vazia, não tem, isso não existe. É, a minha opinião é essa, pra mim não existe uma arte pela arte, pra quê? Qual é o objetivo disso? Pra mim não tem um porquê, e não tem um objetivo, as coisas tem que ter. Tudo que você faz, pra dizer, quem fez essa bolsa linda e maravilhosa, colocou um pouco de si aí, quis dizer alguma coisa, deu pra essa bolsa o formato daquilo que ela, de belo na cabeça, tem um pouco. Lembro que na época que eu estudava lá no colégio das freirinhas, que tentaram como todos me fazerem gente, ela tinha uma disciplina, que estudava toda sexta-feira, e elas enfrentaram, davam música, não sei o quê, que era pra ensinar a gente valores, valores pra gente. Ensina pra gente e falava assim “Fica sempre um pouco de perfume nas mãos que oferecem rosas”, que dizer, pra não dizer que tudo que a gente vai ajudar alguém, você dá uma flor pra alguém, fica um pouco da flor na sua mão. Enfim, pra mim tudo, é isso. Tudo que você faz na sua vida, imprime um pouco daquilo que você é, tá impresso um pouco daquilo que você é, é uma troca. Essa minha conversa com você é uma troca, é uma troca de conhecimento, é uma troca de empatia, é uma troca de, né a gente tá trocando uma coisa, é sempre uma troca. Espero que não de vírus (risada).¹⁵³

A clara oposição da narradora a aquilo que se convencionou a chamar de “arte pela arte” deriva do esclarecimento e comprometimento que esta tem do mundo e também da arte que produz, admitindo realizar um teatro empenhado no engajamento social e ideológico. Para a mesma, o teatro e as demais manifestações artísticas deveriam ser empregadas em defesa da produção de sentido, e portanto, de conteúdo, ocupando-se na expressão de uma mensagem e ideia e não exclusivamente na obsessão pela forma estética. Então, observamos a configuração de um fazer teatral que mantém o compromisso de desconsiderar o ideal da arte pela arte, conferindo uma função social para ela, onde essa iniciativa nos mostra que os

¹⁵³ Maria José de Oliveira Lima Silva, 60 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-CE, no dia 12/-1/22.

artistas da Oficarte procuraram exercer um papel político, visando através da arte empreender transformações sociais a partir da mudança de mentalidades.

4.3 A OFICARTE vai às ruas diante do frenesi da vida cotidiana russana

Discutiu-se até aqui a forma do fazer teatral nos seus primeiros anos de atividade da Oficarte, atribuindo sentido ao engajamento dos envolvidos, sob um caminho diferente do que se fazia no Arco Íris, porém, possuindo aproximações em determinados momentos. Dessa maneira, seguindo os passos que nos propomos nesta pesquisa, incluímos ainda nesta fase do coletivo teatral, a sua ida às ruas a fim de manifestar-se artisticamente, logo também, politicamente. Considera-se, portanto, que “posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço vazio enquanto outro observa, e isso é suficiente para criar uma ação cênica” (BROOK, 2010, p. 4), então, inferimos que o ato cênico pode ser estabelecido em diversos e até mesmo em improváveis espaços, desde que esteja vazio, ou seja, podemos ter, por exemplo, na “rua, praça, mercado, metrô, universidade etc” (PAVIS, 2008, p. 365). Sobre o teatro praticado na rua, concordamos que:

O teatro sempre esteve atrelado ao espaço público. Ainda que muitos de seus períodos e de seus gêneros tenham se desenvolvido em salas de espetáculos próprias para este uso, ou seja, para o acontecimento teatral, sempre existiram e existirão momentos em que a linguagem teatral toma o espaço das ruas, invade o espaço que é público impondo a ele um espaço-tempo outros, diferenciados do atual, aquele que está ligado à arte, a intenções estéticas e fruição. (FERREIRA, 2010, p. 6).

A Oficarte a partir de 1996, procurou mostrar as suas feições para além dos espaços comumente utilizados para a atividade teatral, compreendendo a rua, com calçadas por vezes desfavoráveis, como um palco para o acontecimento cênico. Compreendemos que esta virada pode ser entendida como fruto do engajamento das atrizes e dos atores que estavam conduzindo o coletivo teatral, sendo resultado da consciência dos indivíduos que buscaram ampliar o comprometimento e o interesse firmado ao procurar exercer as atividades artísticas em quaisquer espaços que sejam, com o firme propósito de divulgar ideias, sobretudo aquelas que possam gerar sentidos políticos para o público.

Ao atribuímos um sentido engajado para a escolha de fazer teatro de rua, estamos encarando a atitude como uma direção tomada, que está inescapavelmente envolta de sentidos e interesses por trás, uma vez que esta não ocorre aleatoriamente. A escolha realizada pode ser entendida acima de qualquer coisa, como estética e política. A Oficarte optou em dar relevo a

algo novo e desafiador, que buscava estreitar ainda mais a relação com o público russo. A essa luz consideramos que “abandonar o recinto teatral (dito tradicional) responde ao desejo de levar o teatro a um público que geralmente não assiste a este tipo de espetáculo, produzir um impacto sociopolítico direto e enlaçar interpretação cultural e manifestação social” (PAVIS, 1980, p. 477).

Partimos do pressuposto de que sair do âmbito privado (momentaneamente ou efetivamente) e invadir as ruas, ocupando incisivamente as avenidas e espaços ao ar livre para conferir outro sentido a elas, que não seja aquele comumente já utilizado, possui um significado político, principalmente, por anos antes o espaço público ter um significado diferente para o regime militar brasileiro, sendo um lugar de protesto e, consequentemente alvo de repressão e violência para aqueles que não agissem de acordo com o sistema instituído. Assim, se estabelece após esse período, a representação de um espaço marcado pela pluralidade, um *locus* propício para as práticas artísticas, que carregam a sua capacidade de intervenção política.

Nesse sentido, cogitamos que a decisão de estabelecer uma prática artística em meio a paisagem urbana, encontra-se alicerçada também na reflexão de momentos pujantes como esse, uma vez que os artistas tinham a vontade de continuar reforçando a defesa pela liberdade de expressão, pelo direito de todos ao uso público dos espaços como manifestação de si e das inúmeras possibilidades criativas que moldam o viver, além da ressignificação do que é público e privado em uma sociedade.

Embora o teatro não seja privado em termos mais severos, não deixa de ser, geralmente, mais reservado a edificações fechadas, enquanto que na rua se torna público em toda a extensão do termo, ou seja, abre-se para o novo e desconhecido, para novos encontros e possibilidades de interação, inscrevendo-se em um processo de democratização da arte, capaz de tornar aparente e acessível a todas as pessoas, inclusive aquelas desinteressadas em estar em contato com as manifestações artísticas.

Para entender como se deu o processo de encontro da Oficarte com a rua, precisamos considerar que os sentidos incorporados àquela escolha, resultado de um repertório de investidas, que procurou ampliar o seu público para abranger o máximo de pessoas possíveis, além de ser fruto das pesquisas e estudos realizados no interior do grupo teatral, como afirma a fonte oral:

Eu acho que a principal mudança, que a gente considera como um divisor de águas na OFICARTE... Porque, quando nós começamos, a gente tinha essa ideia de ser uma oficina permanente de arte, onde fosse aquele espaço pra pesquisar, pra

desenvolver um trabalho de grupo. A gente cometeu equívocos, eu tive que trazer pessoas de outras linguagens artísticas, não compreenderam a ideia, e a gente virou uma associação cultural, né? Era uma coisa meio louca. Mas, o núcleo interno, núcleo interno que a gente começou a chamar de NUPEC - Núcleo de Pesquisa e Experimentação Cênica é a base mesma do grupo. Então, o núcleo, esse núcleo, foi um núcleo de pesquisas estéticas, do teatro do absurdo, do teatro existencialista, até a chegada de fazer teatro, o teatro de rua, começar a pesquisar. O teatro de rua foi nos aproximando das culturas populares.¹⁵⁴

Entre os elementos já caracterizados, destacamos que as pesquisas realizadas no NUPEC foram relevantes para o nascimento do teatro de rua enquanto experiência concreta para a Oficarte. Inferimos que essas pesquisas não eram realizadas aleatoriamente, a Oficarte procurou de fato organizar e sistematizar o seu trabalho, sendo mote para a formação e execução das estéticas trabalhadas. Mesmo sendo resultado de pesquisas, o teatro de rua não deixa de ser uma experimentação absolutamente nova para os envolvidos, um universo carregado de descobertas e aprofundamentos.

Então, entende-se que o teatro de rua foi incorporado ao grupo teatral amador através de um árduo processo de pesquisa, que extrapolou o simples interesse e caminhou a priori por amadurecer a ideia. No entanto, não podemos esquecer que a Oficarte buscou com isso se auto afirmar para estabelecer que todas as obras teatrais partiam de pesquisas, que o teatro de rua desenvolvido traz a marca dos seus esforços contínuos e não a mera inspiração em outras produções culturais. Quanto ao início da experiência, Francisco Franciner Lourenço Lima comenta:

Quando a gente começou a ir pra rua, isso em 96, foram reações, assim, diversas. Tipo, “Ah, um bando de maluco, aí”. As pessoas perguntavam: “O que é isso que está acontecendo aí?”, “É um bando de louco, aí na praça”. Tinha gente que xingava. Eu me irritei demais, assim, no começo, mas, depois eu comecei a entender que nós éramos quem estávamos invadindo o espaço das pessoas, né? A praça é pública, a rua é pública. Então, as pessoas iam passando, a gente para, interrompe o fluxo das pessoas, é a gente que está interferindo no espaço. E, aí, a gente começou a assumir isso com clareza essa intervenção no espaço. E, o que vier vai somar ao espetáculo, foi aí que a gente começou a ter uma outra dimensão da coisa, uma outra relação com esse público.¹⁵⁵

Diante do processo de introduzir o teatro na rua, somos levados a pensar que foi uma resposta também para o campo teatral, na qual se observava uma lacuna ainda considerável no contato com as camadas mais populares, além da evidente demanda de alargar as possibilidades da prática artística. Lembrando que o teatro de rua possibilita inescapavelmente o aprofundamento do diálogo com a comunidade ao redor. Assim, a partir do relato, podemos

¹⁵⁴ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 31/03/2017.

¹⁵⁵ Idem.

perceber que logo no início, a Oficarte obteve reações que não corresponderam de imediato às expectativas dos artistas, apenas após um determinado período, os mesmos puderam compreender com mais nitidez que os invasores do espaço eram eles.

Primeiramente, tomar o espaço da rua torna-se um risco, pois os artistas ficam expostos a toda e qualquer situação que possa ocorrer, que obviamente são atenuados quando ocorrem no âmbito fechado. Os perigos aos quais os artistas estão suscetíveis no âmbito da rua não podem ser mensurados, na medida em que, temos que levar em conta vários fatores, tais como em que lugar o ato cênico ganha vida, quais são as condições do entorno social e as muitas variáveis que podem se manifestar. Entretanto, embora também possa ocorrer no âmbito fechado, temos também dentre o rol de reações, os julgamentos presentes na sociedade, tanto implícitos como explícitos, alguns deles até mesmo bastante depreciativos, como os que foram selecionados pelo depoente. Porém, o que está em jogo aqui, é o fato dos xingamentos não terem desestimulado a Oficarte em pôr fim às atividades na rua, ao contrário disso, empenharam-se em ressignificar as atitudes do público.

A partir dessa compreensão, destacamos que de forma geral, grupos teatrais amadores como a Oficarte, não estavam situados em lugares privilegiados para a encenação de espetáculos teatrais, de maneira que buscar outros espaços de encenação, faz conferir ao coletivo teatral uma prática artística de caráter tático. O coletivo teatral procurou alternativas possíveis de exercer uma determinada mobilidade artística, criando artifícios para fazer parte da esfera do processo artístico, mesmo sob forças mais fracas, mostraram-se engenhosos em impor-se no campo artístico perante a sociedade.

Continuando o raciocínio em torno da reação do público russo ao teatro de rua, Francisco Franciner Lourenço Lima ratifica:

[...] como foi compreensivo também quando a gente foi pra rua né pela primeira vez. Quando a gente vai para rua, a gente é vaiado, chamado de vagabundo, de louco, isso era até admissível, nunca eles tinha teatro de rua, alguém chegar na rua, se maquiar no meio da rua. Então assim, com isso a gente compreende, porém incompreensível é 2019, tá com quase 30 anos de história de uma companhia de teatro, os quatro anos anteriores foi do Arco Íris, então assim, 34 anos de teatro na cidade e pessoas fazerem vídeo por uma performance que aconteceu na praça aqui. Então, a partir das imagens eles conseguiam, eles colocavam visivelmente a imagem de um quadro do Magritte, eles tinham os rostos cobertos né com tecidos brancos, e ficavam perambulando pela praça, parava em alguns pontos, daí tinha alguns encontros que aconteciam entre eles que simulavam bem, tecido cobrindo o rosto, só aproximava, ficavam parados, isso deu um rebolo, cara fez vídeo e jogou na internet, gerou assim uma polêmica enorme, a gente teve alunos que os pais tiraram da escola, achavam que a gente tava pervertendo os meninos. Então, foi uma coisa assim que a gente não tinha vivido isso nos 80. Então, a gente vê aqui que é uma coisa que tá muito impregnado ainda na cabeça das pessoas. A gente tá vivendo em um governo que reproduz isso o tempo todo, essa galera que ficou, aí agora eu vou

usar o termo que eles usavam, ainda usam contra os homossexuais né, essa galera tava no armário, então, com Bolsonaro eles saíram, colocaram a cara de fora, estão extravasando mesmo os seus preconceitos.¹⁵⁶

A construção da memória perpassa inevitavelmente as questões que se impõe no presente, principalmente, aquelas que a mente seleciona como importantes em ser colocadas em paralelo com uma determinada temporalidade discutida. Considerando que a memória é concebida sempre a partir de uma releitura feita no curso das temporalidades. É imperativo afirmar que apesar das reações ao teatro de rua à época causarem algum transtorno na cidade de Russas-CE, os artistas conseguiam digerir com mais suavidade do que aquelas que ganharam contornos entendidos como indefensáveis em tempos de intolerâncias generalizadas. Contudo, a partir do relato conseguimos perceber que as formas de assimilar a arte teatral, seja ela na rua ou em qualquer espaço, estão suscetíveis a posições que muitas vezes não vão de encontro ao reconhecimento da finalidade cênica proposta, porém a arte de modo geral carrega consigo uma constante procura pelo seu êxito em níveis simbólicos (BOURDIEU, 1996).

O discurso traduz a necessidade do artista de defender sobretudo a produção de uma arte engajada com a realidade a qual está situada, inclusive, criticando as formas de opressão e as tentativas de representá-las distorcidamente. Dessa maneira, as vozes que ecoavam com o intuito de apagar a expressão teatral na rua, por exemplo, podem ter, em alguma medida, servido de combustível para que os artistas continuassem a desenvolver o seu papel enquanto agentes sociais ativos e, portanto, contribuindo para impulsionar o teatro de rua em Russas-CE.

O que se depreende daquele contexto é a investida de um coletivo teatral disposto em driblar as dificuldades impostas na cena teatral e ir às ruas diante do frenesi da vida cotidiana na cidade, mediante a insultos e depreciações hostis, na qual demonstraram ter um projeto audacioso a fim de estreitar o diálogo com a sociedade, esta que de maneira geral, até então tinha se deparado com no máximo ensaios dos grupos teatrais amadores ao ar livre. Os paralelos realizados com o tempo continuaram a se fazer presentes na narrativa, conforme afirmou-se:

Hoje, se a gente chegar, numa segunda feira, abrir uma roda ali na praça, a gente consegue reunir umas 300-400 pessoas. E hoje é tão bacana, que a gente vai apresentar na praça, por exemplo, tem uns moradores de rua, aí os caras chegam e sentam lá para assistir, sentam na roda mesmo, no meio. Então, o espaço é deles, as outras pessoas ficam em pé, se constrangem de sentar no chão. Eles não, já estão acostumados, eles chegam e sentam ali na frente, as crianças sentam, já vê os caras chegar e sentar. As crianças sentam ali também, assistem o espetáculo. E foi muito

¹⁵⁶ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 31/03/2017.

interessante, a gente fez uma apresentação ano passado, é o *Mamolengofolia*, que é o espetáculo de atores de bonecos. E a gente montou esse espetáculo. Hoje, tudo que eu monto, eu monto na perspectiva da rua também, não é. *As Viúvas do Veneno* a gente vai para rua. Possivelmente, na FAFIDAM a gente apresente fora, na frente da FAFIDAM. Ai, a gente apresentou o *Mamolengofolia* na rua, lá na praça, e, quando terminou, tem um cidadão que ele mora na praça já um tempão, e ele tem aquele problema de Elefantíase [Filariose Linfática – Doença parasitária tropical que afeta os gânglios e vasos linfáticos], que fica com a perna inchada, assim. Ele, com a perna inchada, enrolada, enfaixada, assim, quando terminou a apresentação, ele levantou e veio falar comigo e disse: É, hoje foi o dia mais feliz da minha vida, porque eu nunca tinha visto uma coisa tão bonita dessa. Ou seja, é, assim, gratificante para gente.¹⁵⁷

Através da análise desta fala, podemos perceber que o teatro de rua empreendido pela Oficarte veio alçar grandes voos no decorrer do tempo na cidade em questão, consolidando um público fiel que buscou consumir cada vez mais o alimento artístico. O que nos chama atenção também, é o fato dos espetáculos produzidos a partir do marco 1996, serem todos pensados para o espaço público, independente se os mesmos eram realizados em espaços públicos ou fechados, demonstrando a importância que a rua tinha para o coletivo teatral, tendo as experiências sensíveis motivado tal escolha. Além disso, nota-se que o fato da arte teatral chegar mais incisivamente a sujeitos à margem da sociedade russana, torna-se um elemento revigorante não apenas em termos culturais, mas sociais e políticos para aqueles artistas engajados.

Voltamos a afirmar que o teatro de rua encorajou os artistas a depositarem mais compromisso e interesse na arte, expandindo-se não apenas em sentidos espaciais, mas sobretudo em conhecimentos e experiências. A atitude de ir para a rua é entendida como uma quebra de isolamento que parte do pressuposto que o contato com diferentes grupos sociais e distintas paisagens, tem muito a agregar ao teatro enquanto arte que possibilita meios de transformação simbólica do mundo. Concordamos que, de fato, “basicamente, duas hipóteses são possíveis: usar os espaços tradicionalmente reservados aos espetáculos ou negá-los, inventando quaisquer outros. Hoje, mais do que nunca, a escolha determina uma opção de profundas consequências ao nível da linguagem e da ideologia” (PEIXOTO, 1994, p. 30).

Além disso, acreditamos que o teatro de rua pelo fato de possibilitar uma ampliação do público, torna-se capaz de criar ainda mais engajamentos, uma vez que estão reunidos um número talvez maior de pessoas que podem atuar como multiplicadores ativos da ideia que a obra artística queira transmitir. É preciso deixar claro que os sujeitos do espaço público, ou mesmo do espaço fechado, não são entendidos enquanto instrumento de propaganda em si, embora a arte teatral possa ser usada como meio de propaganda, mas não quer dizer que ela

¹⁵⁷Idem.

em si seja uma, no entanto, o que queremos dizer é que os mesmos através da sua condição crítica e do compartilhamento de pensamentos, ideias, reflexões e visões de mundo, podem proliferar os aspectos de um espetáculo cênico para variados espaços possíveis.

Dando continuidade ao mergulho no processo de ida para rua da Oficarte, deparamo-nos com um espetáculo bastante marcante produzido para o âmbito público, nos referimos:

As artimanhas de Simão ou O caso dos dotes (1999-2005) Márcia Oliveira/direção: Frank Lourenço. O enredo conta as peripécias de Simão e seu amigo Zê Fulo, que faz um pacto com Dom Futosco (diabo) para casar com Rosinha. Uma trama simples e cheia de graças, malícia e sendo de justiça que traz personagens do imaginário popular como cangaceiros, o diabo, a mocinha e o valentão. (Revista Paiol Cultural, 2015, p.22)

Como podemos observar, este projeto cênico foi encabeçado pelos próprios agentes sociais do coletivo teatral, que estavam de uma maneira geral sob uma relação profunda com um público maior devido ao contato com a rua. Cabe destacar que o encerramento de nosso recorte temporal se dá no ano da estreia deste espetáculo, que por trás da tímida descrição acima, encontra-se uma série de elementos que nos propomos a desnudar na sequência. Segundo Márcia Maria Oliveira Lima:

Esse *As artimanhas de Simão ou o Caso dos dotes* aí sim, a gente tá tratando das questões de políticas públicas, já em, não lembro a data, 98 eu acho, exatamente. 98 foi quando a gente começou os trabalhos, as pesquisas para montagem desse espetáculo. A gente começou com um curso de extensão da companhia, foram dois meses de curso para a formação de novos atores, e aí foi o resultado desse curso. E aí, é interessante por que aí a gente vai tratar sobre as questões, apesar de ser uma comédia, vai tratar das questões, entrou aí a questão do plano de governo né, do FMI. Entrou aí como o FMI mandava, como os Estados Unidos mandava na política do Brasil naquela época, da educação e tudo. A gente fez aí uma crítica ao Tasso Jereissati, com os pacotes que eles vinham fazendo. Então, foi um momento que a gente começou a trabalhar no engajamento mesmo do grupo, das questões do Brasil, o que que está acontecendo no Brasil nesse momento, apesar de ser uma comédia e ter toda a questão do casamento forçado né, das ganâncias e tudo. A gente tava buscando trabalhar aí a questão das políticas, denunciar as questões, prefeito que entra e tá mandado por alguém que vai lá roubar o dinheiro da gente, que vai lá.¹⁵⁸

É no entrecruzamento da fonte documental com a oral que encontramos novos vestígios acerca da proposta de *As Artimanhas de Simão Ou o Caso dos Dotes*, que ultrapassa ser uma simples trama como divulga a primeira fonte e encontra-se repleta de elementos que nos possibilitam pensar que o contexto histórico-social e portanto, os

¹⁵⁸ Márcia Maria de Oliveira Lima, 49 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 13/09/2017.

problemas presentes na política nacional influenciaram fortemente a construção da proposta cênica. Sabemos também que na literatura, “todo escritor possui uma espécie de liberdade condicional de criação, uma vez que os seus temas, motivos, valores, normas ou revoltas são fornecidos ou sugeridos pela sua sociedade e seu tempo - e é destes que eles falam” (SEVCENKO, 2003, p. 29).

Observando o depoimento, não poderemos deixar de enfatizar que mais uma vez as pesquisas realizadas internamente obtiveram frutos, reafirmando que a busca pelo aprofundamento de temáticas pensadas a partir da perspectiva da rua estavam entre as preocupações presentes no grupo teatral amador. Para além disso, acrescentamos, que a oficina perpetuada contribuiu para que as ideias fossem sendo elaboradas e amadurecidas.

A Oficarte procurou discutir através de uma comédia, uma série de questões que assolavam a nação e preocupava constantemente os artistas, que estavam ligados criticamente a ela e não deixavam escapar os seus problemas. Os mesmos estavam cientes da realidade sócio-política, ou seja, tinham um olhar acerca dos planos governamentais, da dívida com o FMI - Fundo Monetário Internacional, que embora a situação resulta desde o governo de Juscelino Kubitschek, foi na década de 1990 e principalmente em meados de 1998 que a dívida¹⁵⁹ ganhou grandes proporções, gerando uma inevitável crise cambial e um aprofundamento da dependência do país, além da política estadual de Tasso Jereissati¹⁶⁰ e das consequências da influência e interferência norte-americana no país.

¹⁵⁹ Não se pode esquecer que foi durante meados de 1998 que a dívida externa bruta do Brasil girava em torno de 228 bilhões de dólares (significando acima de 28% do PIB). Em 1999 o montante com o FMI estava em 18 bilhões de dólares (SANTOS; SANTOS, 2019).

¹⁶⁰ De acordo com Nobre (2008) a eleição ocorrida em 1986 deflagrou um novo ciclo de hegemonia burguesa no Ceará, a contar pelas três administrações de Tasso Jereissati e uma de Ciro Gomes, onde o poder permaneceu sob um mesmo grupo partidário. Os governos buscaram “estabelecer novas situações para a acumulação capitalista no Ceará, em sintonia com a mundialização do capital e com os processos de contra-reforma do Estado, como governos amparados em determinadas bases sociais e políticas”, tendo ocorrido nesse período a “realização de um determinado projeto governamental, quer dizer, da concretização de idéias e propostas na forma de políticas, projetos e ações de governo, que tiveram ampla ressonância na sociedade, e estavam voltados para a modernização econômica e política. Em verdade, a chamada “Era Tasso” configura um novo projeto político”. [...] “A “Era Tasso”, por sua vez, criou o espaço para a consolidação, no Ceará, de um processo de “modernização conservadora”: permitiu amplo crescimento econômico com a manutenção da desigualdade social, abriu novos campos da acumulação capitalista enquanto potencializou outros, gerando resultados contraditórios na sociedade local. Nesse esforço de criar outras condições para o desenvolvimento capitalista, realizou-se uma contra-reforma do Estado que, no tocante à reforma político-gerencial do Estado requisitada pela nova fase da acumulação capitalista, acabou por provocar tensões no próprio processo de legitimação político-eleitoral dos empresários do CIC. Isto se refletiu na composição de forças políticas dos governos que formam a “Era Tasso”, nos compromissos assumidos com seus aliados e na direção política de seu projeto de poder. De fato, a despeito da possibilidade de gerar maiores desgastes ao grupo empresarial no plano eleitoral, essa reforma, [...] determinou que fossem redefinidos seus aliados eleitorais, atribuindo ao núcleo dirigente maior centralidade na condução do poder político, ao mesmo tempo em que ocasionou mudanças nas relações políticas com diferentes segmentos da sociedade. Como resultado, todo esse processo acabou por imputar ao grupo de Jereissati maior influência não apenas na política local, mas lhes conferiu projeção e força política também no cenário nacional” (NOBRE, 2008, p. 16-33)

Esse panorama serviu de pano de fundo para a produção de *As Artimanhas de Simão Ou o Causo dos Dotes*, a partir das impressões dos artistas em relação a crise. É significativo evidenciar que a Oficarte procurou problematizar a ausência de políticas públicas satisfatórias no cenário brasileiro, bem como construir contrapontos ao que estava sendo feito na política. A corrupção local e nacional e seus efeitos para a sociedade foi assunto privilegiado naquela obra artística. Nesse sentido, nos damos conta da importância do engajamento social do artista, que ao se comprometer a pensar a arte a partir de suas estreitas relações com a política, embora sejam esferas distintas, mas que podem ser correlacionadas e elaboradas mutuamente, passando a desenvolver coerentemente ou não, uma denúncia por meio da materialidade artística. A respeito dessa crítica, Francisco Franciner Lourenço Lima afirmou:

As artimanhas de Simão ou o Causo dos dotes, partimos da realidade aqui no município. É, teve uma administração desastrosa e a cidade foi um período que também foi feito saneamento né, que tinha sido aprovado numa gestão anterior e foi executado nessa gestão. E aí, deixaram a cidade parecia que tinha sido bombardeada. Imagine assim, uma cidade que foi bombardeada e tudo por onde você passava, no centro... Porque que Russas tem um problema sério na questão de pavimentação, a grande maioria das ruas de Russas não são calçadas, não são pavimentadas. Esse eixo central é que tem calçamento, é que tem asfalto em alguns lugares, mas não tinha um canto aqui da cidade que não tivesse a buraqueira, os montes de pedra, assim eu dizia, assim a cidade foi bombardeada. A praça de Russas era horrível né, árvores velhas cheia de cupim caindo, bancos quebrados. Era uma coisa prestes mesmo, a prefeitura estava desabando né. A gente vivia um período né, num contexto nacional de pacotes e mais pacotes econômicos. A cada semana era um pacote econômico. Tasso Jereissati na época era o governador do Estado do Ceará, é que também tinha as questões dos pacotes, atrasava pagamentos do funcionalismo público, então era essas coisas todas, nós pegamos esse contexto. O país vivia afundado em dívida com o FMI, o FMI dava as cartas mesmo né, a educação tem que ser assim, na saúde tem que ser assim, ou seja, a gente não tinha autonomia de nada.¹⁶¹

É interessante notar no depoimento acima que a indignação em torno do estado que se encontrava a cidade toma conta da narrativa. As metáforas utilizadas foram empregadas na intenção de denunciar o problema que tanto incomodava o artista e os demais membros do grupo teatral amador. Em meio a precariedade urbana relatada devido à falta de interesse estatal, observamos uma crítica a gestão de Raimundo Weber de Araújo¹⁶², prefeito da cidade, que segundo o entrevistado, desempenhou insatisfatoriamente a sua função.

¹⁶¹ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 31/03/2017.

¹⁶²“Raimundo Weber de Araújo - Engenheiro Agrônomo. Natural e morador de Russas. Filho de Raimundo Pelópidas de Araújo e de Raimunda Castelo de Araújo. Casado com Maria José Torquato de Araújo. Concorreu, nas eleições de 3 de outubro de 1996, com Francisco Aurino Maria Estácio, da coligação PPS/PSDB; Dr. Zilzo Leandro Evangelista, do PPB e Antônio Deusimar Leite Martins do PT. Vitorioso pela coligação PDT/PMDB/PFL, tomou posse em 1º de janeiro de 1997, tendo como vice-prefeito José Valdecir Lima Nogueira” (ROCHA, 2022, p. 273-274).

Assim, como a depoente anterior, o mesmo também revela que a crítica se estendia ao governo do estado representado pela figura de Tasso Jereissati, que apesar dos bons indicadores sociais apontados na sua gestão pelas pesquisas, encontram-se sérios problemas no que diz respeito ao funcionalismo público, como o atraso das folhas de pagamento dos servidores públicos.

Além da questão da dívida com o FMI já salientada anteriormente, que desencadeou duros efeitos para a sociedade brasileira. Em resposta a essa situação, consideramos que o projeto cênico esteve voltado para a rua, que diante as afirmações estavam em péssimas condições, a fim de divulgar os protestos perante ao público e agir enquanto um instrumento simbólico para a defesa dos interesses da sociedade.

Desta maneira, estar na rua fazendo arte e ao mesmo tempo, denunciado a paisagem da mesma, assim como os problemas estruturais das repartições públicas, torna-se uma atitude simbólica, que institui representações do contexto social observado pelos produtores.

Sensíveis aos entraves das políticas públicas de caráter básico, ao desserviço no atraso dos pagamentos, bem como outros aspectos que se manifestavam, a Oficarte se mostrou contrária à política local que se apresentava nesses anos, ilustrando isso no espetáculo produzido para a rua. Nesta mesma direção, pode-se dizer que os mesmos mantiveram suas posturas contestadoras ao que ocorria tanto a nível local, quanto estadual e nacional, repudiando a cena política calamitosa. Márcia Maria Oliveira Lima destaca que:

Aí tem um personagem, como a gente resolve tanto no teatro de bonecos como a gente resolve em praticamente todas as tramas, no boneco é na base da chapuletagem. O Simão ele resolve tudo na base da chapuletagem, tinha aí a questão do vendedor das feiras né, vendedor que vende aquelas pomadas que serve para tudo no mundo e no fim não serve para nada. Tem as brincadeiras, mas que no fundo a gente fazia uma crítica a isso aí, uma crítica ao que tava acontecendo naquele momento, também um alerta a aquele vendedor que estava se acabando, as feiras estavam se acabando, também tem um pouco disso aí também.¹⁶³

A entrevistada admite que as brincadeiras realizadas na trama não cumprem apenas a função de divertir, pelo contrário, são construídas com a intenção de serem formas de atravessar as críticas que se queira fazer a respeito de uma dada realidade social. Notadamente, essa questão se estende para os demais objetos artísticos. Ao nosso ver, são formas encontradas pelos artistas de atrair o maior número possível de espectadores, sem no entanto suavizar a crítica através da comicidade. Além do fato de que a natureza cômica está presente na veia artística dos mesmos desde o início de suas trajetórias, sendo naturalmente

¹⁶³ Márcia Maria de Oliveira Lima, 49 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 13/09/2017.

uma característica também da própria arte de representar. Sobre o espetáculo Francisco Franciner Lourenço Lima afirmou:

Aí nós começamos uma oficina, é uma oficina de teatro que a gente fazia né. A gente fazia sempre assim no início do ano, que estava de férias, era uma oficina de férias que a gente fazia aberto à comunidade. E aí nessa oficina é, a oficina teve a duração de... Eu chamo de oficina, mas na realidade foi um curso num é, com duração de um mês, era todos os dias. É, e a gente, eu trouxe como tema os anti-heróis da cultura tradicional. Aí a gente começou a pesquisar isso, então a gente começou a ver o Casemiro Coco, o João Grilo, Pedro Malasarte, essas figuras que são do teatro de bonecos, que são do cordel e nessas pesquisas a gente levantou 45 tipos. Aí a gente fazia essa pesquisa nos cordéis, no teatro de bonecos. E a gente trazia isso pras [sic] improvisações na oficina, aí como seria o corpo do João Redondo, do Cabo setenta, do Pedro Malasarte, e fomos trabalhando isso no final. Aí a gente dividiu, éramos um grupo de 20 fazendo a oficina, formamos quatro grupos cada um criou improvisações desses personagens, e foram surgindo personagens que não estavam entre esses 45 que a gente elencou. Foram surgindo a partir da ideia desses personagens, foram surgindo outros personagens, aí surge Dom Futusco né. Dom Futusco é, o cara que criou o personagem, ele é um amigo da gente, lá do Mato Grosso. Ele tá morando aqui né, ele tinha chegado recentemente do Mato Grosso. Ele é assim bem forte, brancão assim vermelho, vermelho e ele criou esse Dom Futusco. E ele se inspirou num galo, parecia aqueles galos carijós, galos grandões né, aí ele ciscava assim né. Aí ele botou o nome de Dom Futusco. É a Célia na brincadeira lá, ela criou um personagem que era uma cangaceira e aí não tinha nome, vamos pesquisar o nome dessa personagem e eu tava com uma revista sobre aranhas. O Ícaro era louco por aranhas, ele via essa revista “papai eu quero eu quero”, ele era pequenininho, eu quero eu quero, comprei a revista pra ele, aí eu cheguei em casa me empolguei lendo a revista, encontrei uma aranha que era Taturana Treme-terra. Aliás, Taturana, o nome da aranha, eu digo bom, vai ser o nome do personagem, quando eu cheguei lá no dia seguinte na oficina, tá eu tenho o nome pro seu personagem, tá como é? Taturana Treme-terra, já pegou e butou o sobrenome da personagem Taturana Treme-terra. No final de uma oficina, nós pegamos esses personagens que surgiram no improviso inspirados nos personagens da tradição e juntamos esses personagens. E a Márcia escreveu um texto chamado As artimanhas de Simão ou o Causo dos dotes, onde trazia o Dom Futusco era o demônio do FMI né, ele vinha vestido de Tio Sam, com aquela cartola do Tio Sam, todo imponente. O Ennis fez durante um tempo depois o Ennis precisou sair, retornou para Mato Grosso e aí o Otton passou a fazer o personagem. A Márcia passou a fazer o Simão, ela tava com o cabelão aqui, ela cortou o cabelo, passou a máquina assim, ficou assim como o meu, ela passou 7 anos desse jeito pra fazer o personagem. Passou 7 anos com esse espetáculo em cartaz, aí o Renê fazia o Zé Fulô, aquele cara apaixonado, que se apaixona por uma moça. Mas era muito interessante, aí ele falava sobre a cidade que tava esburacada, que era realidade dele, de praticamente todas as cidades do Brasil. Então, onde a gente ia as pessoas se identificavam, a gente se inspirou inicialmente na cidade de Russas. A gente falava que a prefeitura está caindo aos pedaços, a praça que aí o cara vai fazer um acordo, que aí os políticos sempre fazem, a gente vai fazer um acordo com Dom Futusco. Aí se você me ajudar eu lhe ajudo, aí o que é que você precisa fazer, uma reforma na prefeitura, fazer uma reforma na praça né, na casa do juiz, que sou eu, então geralmente é no interior os prefeitos. Esses caras são, os caras analfabetos são chamados de doutor, o cara dar uma de juiz, de delegado, ele interfere em tudo. Então, o cara ele é prefeito, delegado, juiz, promotor, ele é tudo por que ele interfere em tudo. E aí esse personagem, o prefeito, ele era essa autoridade máxima né. E aí a gente trazia assim, essa crítica social né, todos os espetáculos da gente tem essa coisa da pesquisa estética, histórica, social ou antropológico como é o caso do Cuia.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 31/03/2017.

É mais do que certo dizer que “as fontes não darão respostas concretas, nem dirão o que deveremos escrever, mas auxiliam a construção da narrativa historiográfica verossímil” (KOSELLECK, 2006, p. 132), elas atuam como um enigma a ser decifrado a partir da habilidade dos historiadores. Apesar da fonte ser o ponto de partida, o que elas têm a nos dizer nunca é o ponto de chegada, é apenas um recomeço a continuar buscando o que ela não quis nos revelar.

Assim, conseguimos enxergar que *As Artimanhas de Simão Ou o Causo dos Dotes* surgiu depois de alguns exercícios e experimentações, nas quais o narrador faz questão de detalhar minuciosamente, especialmente, como aconteceu o processo de criação dos personagens. Os personagens foram surgindo no decorrer do curso, possibilitando que fossem melhor aperfeiçoados e que pudessem ser agregados sentidos a eles. Ao acompanhar as críticas que os artistas estavam predispostos a lançarem na sociedade, fica claro que os personagens levavam os questionamentos a sua volta para o enredo. Então, nota-se que a Oficarte se levanta com todas as forças contra os setores dominantes da época, mas isso não quer dizer que em todos os momentos essa contrariedade tenha tanta força assim, uma vez que a mesma pode ter relações ambíguas tanto com setores dominantes da sociedade como com os setores dominados (BOURDIEU, 1982)

Lembrando que a Oficarte optou por abordar o casamento na obra artística, mesmo que esta focalize mais as questões de natureza política do que a união entre dois cônjuges, mas sugerindo que o casamento é uma imposição social com raízes profundas na sociedade e que não deixa de ser, muitas vezes, um jogo de interesses. Além do fato do casamento ser utilizado nesse caso, principalmente, como uma metáfora para dizer que os políticos realizavam conchavos, abriam concessões e acordos uns com os outros. E, sobre os estereótipos no teatro, Márcia Maria Oliveira Lima afirmou:

Em uma reflexão sobre os estereótipos no teatro, Márcia Maria Oliveira Lima elabora:

[...] a gente não vai pelos estereótipos. Se tô falando do sertão, tem que ser a seca, não. Tem a beleza, tem nossas manifestações, tem nossa cultura, tem forma de ser sertão. Então, a gente busca isso. Teve uma esquete por encomenda. Um carinha chegou, “olha tem alguma coisa referente a quatro anos de seca e a gente vai falar na nossa quadrilha sobre isso, tem alguma coisa diferente aí?”. Não, mas a gente pode fazer, a gente fez uma esquetinha sobre como a seca nos afetam e inclusive a gente levou depois para seminários. Uma esquete muito curta, mas a gente não tinha, tinha as músicas sertanejas, tinha a forma de andar do sertanejo, a forma de luta do sertanejo e tinha o grito do sertanejo mais importante. E o grito que não é só de diálogos que nós precisamos, e que a seca não só uma seca por falta de chuva, seca por falta de ideias, de políticas públicas e um monte de coisas. Eu acho que mais importante, a função mais importante no teatro é essa de dar voz quem não tem, é

dá, é mostrar, nem o quem não tem, e sim realçar a realidade que tá acontecendo. Às vezes a gente tá passando ali, e a gente não consegue perceber o que é isso, o por que é que tô passando por isso, o porquê isso tá acontecendo. Já, já vamos ter que fazer uma peça ou voltar com As Artimanhas de Simão que trata essa questão política, a política que ta vivendo. Aí a gente precisa já, tá mastigando isso pro povo. Gente, olha é isso, a reforma trabalhista é isso, olha a presidência é isso. Porque o teatro não pode ser só divertido, ele tem que divertir, mas também tem que informar. E tem que ter nossas ideologias também pra isso, não só diversão. Nossa visão é do nosso chão, é um chão que não tá só aqui, é um chão do Vale Jaguaribe, do Estado do Ceará, do Nordeste, do Brasil, da América Latina, você tá entendendo? A gente procura, nós estamos aqui para fazer uma integralidade com todo resto para não ficar uma peça chapada, só diz respeito a nós aqui.¹⁶⁵

Conforme o trecho da entrevista, a Oficarte não reiterou a veiculação de estereótipos. Porém, mesmo que um grupo teatral caminhe por zonas que não procuram alimentar, estas podem ocorrer naturalmente no processo da produção artística. No entanto, fica claro que os artistas procuravam exercitar uma perspectiva plural e desconstruída em seu fazer teatral, inserindo um ponto de vista político acerca dos mesmos. No que se refere a rua, é importante evidenciar que a Oficarte procurou edificar a criticidade presente nas suas propostas cênicas, almejando que o público da rua conseguisse perceber os problemas que acompanham a sociedade e pudesse buscar soluções para combatê-los. Ao final do depoimento, a mesma sintetiza que as preocupações não giravam em torno apenas da cidade em que eles estavam geograficamente inseridos, mas de uma realidade maior.

A entrevista evidencia a vontade dos artistas de ecoar pelas ruas as não apenas suas vozes, suas ideologias, notadamente de esquerda, mas também das pessoas que foram silenciadas diante o mundo. Ainda, sobre as experiências do teatro de rua desenvolvido na cidade de Russas-CE pela Oficarte, Márcia Maria de Oliveira Lima destaca a cultura popular:

[...] a gente tem uma visão muito diferente do que é teatro popular. Porque assim às vezes parece que o teatro popular é aquela coisa de mais fácil acesso, com linguagens mais ligeiras, mas que tá no povo e que o povo tem direito a isso e só, não é. Por exemplo, mesmo que a gente faça teatro de rua, a gente procura levar rebuscado. Porque o povo tem direito a isso também. Não é por que tá na rua que vai assistir a peça mendigo, um doutor, um agricultor que a gente vai se medir por baixo. Tá na rua e se medir por baixo por que o povo vai entender isso, o povo sobretudo, o povo que tá nas ruas eles precisam ter, eles merecem ter um bom espetáculo. Eles merecem ter um momento de sonhos, merecem ver o belo também. Eles merecem, não vai, “ah não vamos falar essa palavra que só doutor entende”, por que se a gente for falar sei lá, colocar uma palavra de qualquer, não sei, uma palavra que a gente acha que eles não vão entender. “Não não vamos colocar isso não, vamos falar de políticas públicas não por que eles entendem é FOME ZERO, eles entendem é Bolsa Família”. Não, eles entendem também isso, políticas públicas, eles devem, tem o direito de políticas públicas, precisam também ser agraciados com outras linguagens, não só essas que eles estão acostumados. Por exemplo, vou pra rua, vamos fazer a coisa do cotidiano, do dia-a-dia, não. Por que a gente não pode levar o belo? Por que que não pode levar uma cena com grandes figurinos com grandes atuações, por que não? O povo não tem direito a isso? Por que o povo? Será

¹⁶⁵ Márcia Maria de Oliveira Lima, 49 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 13/09/2017.

que quando a gente fala de popular a gente não está falando de uma categoria mais baixa que só merece o ruim, não vamos colocar isso aqui que é popular pra rua pra eles, por que eles vão entender isso aqui, quando for pro palco a gente vai apresentar pra doutores, para advogados, para ministros e num sei o quê a gente faz desse jeito, a fala que o ministro entende o povo tem direito a entender. A única coisa que a gente tem com relação a isso, sobre a cena, é a preocupação de espaço, espaço assim, onde que a gente vai representar isso. Tipo, é na rua, é num salão, é num palco, mas não, é pra rua então vamos fazer assim, de menos qualidade. O que a gente apresenta na rua, a gente apresenta no palco. A gente oferece a população de modo geral. [...] O que mudou e deu um salto de qualidade no nosso trabalho foi exatamente ir pra rua e ter o contato direto com o povo, e ver o que o povo quer, o que o povo gosta de ver, como é essa relação de ator/personagem com o público, como é dizer uma fala olhando no olho do público, [...] ¹⁶⁶

O fragmento acima afirma um problema a ser enfrentado, lidar epistemologicamente com o conceito de cultura popular, que ao nosso ver, trata-se de um termo candente na arena de Clio. Não raro, encontramos pesquisadores que se esquivam desta seara, incorrendo nos riscos dessa escolha.

Por mais difícil que possa ser tocar em uma zona tão movediça, não podemos ignorar a sua importância para os estudos culturais. Consideramos que o conhecimento histórico deu passos largos nas análises interpretativas desta categoria, contribuindo em suas discussões, mesmo que entre debates acalorados, polêmicos, dissonantes e repleto de reatualizações e redefinições. No entanto, percebemos que os caminhos trilhados, de uma maneira geral, vão de encontro a uma abordagem antiessencialista da expressão, que desconstrói a insinuação de velhas dicotomias e tradicionalidades folclóricas já superadas.

Objeto de disputas e intensos confrontos, seja pelos agentes históricos ou mesmo pelos intelectuais que se debruçam, entendemos a partir de Chartier (1995) que em primeira instância a mesma é fruto de uma invenção erudita do século XVIII, uma fabricação dos setores hegemônicos da sociedade, de uma cultura letrada europeia que procurou separar fronteiras entre camadas abastadas e aquelas consideradas de baixo relevo econômico e social. De acordo com as proposições de Chartier (1995) os sujeitos em si não designaram as suas práticas com tal, sendo uma designação imposta pela elite com a finalidade de demarcar limites entre um e outro.

O fato é que não podemos compreender um conjunto de valores culturais a partir de uma separação secular pretensiosa e interesseira, que é proposta com o anseio de hierarquizar o campo cultural, ou seja, a mesma não possui aplicabilidade empírica, uma vez que existe um fluxo cultural e um intercâmbio de valores materiais e simbólicos entre grupos sociais incapazes de serem compreendidos de modo dissociáveis e hierárquicos. Apesar de muitos

¹⁶⁶Idem.

historiadores considerarem o uso do conceito problemático e logo, relegá-lo, outros preferem pensar na sua utilidade, colocando-o em xeque em um panorama mais amplo. Descartá-lo pode até ser o caminho mais fácil, mas não o mais eficiente, pois estaremos deixando de levar em consideração as mudanças históricas ocorridas e os significados políticos atribuídos ao conceito¹⁶⁷ no curso do tempo (ABREU, 2003).

De todo modo, o popular inscreve-se como algo que vem do povo, mas de que povo estamos falando? De que origem social? Não resta dúvida ser uma dimensão bastante controversa e eminentemente imprecisa, haja vista não termos condições de delinear esses aspectos a rigor, principalmente, se considerarmos que os mundos sociais se entrelaçam e interagem entre si através de trocas simbólicas (ABREU, 2003). Além do mais, na modernidade esse problema (se é que de fato seja) se impõe ainda mais, por ser espinhoso diante um mundo social tão globalizado qualificar manifestações de um ou de outro devido ao aprofundamento da circularidade cultural e as aproximações de grupos e culturas diferentes que inserem-se em um processo contínuo de interação e negociação direta (ABREU, 2003).

Assim, a fonte da pesquisa sugere que a Oficarte compreendia de forma mais ou menos clara que o teatro de rua que passou a ser desenvolvido por eles em finais da década de 1990 na cidade de Russas-CE, não se encaixava na denominação “popular”, pelos próprios problemas inerentes ao termo e pelo fato de ser considerado pelos mesmos uma expressão ambígua que no mínimo merece questionamento.

Ao se colocar de tal maneira no campo artístico, a Oficarte reelabora suas atualizações do que seja o povo a qual se destina a sua produção artística, impondo uma posição desafiadora e produtora de sentidos outros. Visualizamos, ainda, a desconstrução de um imaginário tipicamente construído de um teatro de rua menos expressivo, ligeiro e de poucos elementos estéticos. Em sentido contrário, a Oficarte marcou seu discurso pela ausência das distinções de linguagens nos diversos espaços suscetíveis a manifestação teatral, o que a torna ainda mais engajada no efetivo compromisso de dissecar as possibilidades de traduzir a realidade social e viabilizar o acesso a demonstrações sensíveis e questionadoras das

¹⁶⁷ O seu uso inicial remonta às elaborações de Herder e os irmãos Grimm que no século XVIII na Alemanha, propuseram encontrar as “marcas de uma essência diferenciadora e autêntica” da nação germânica através da verificação dos costumes e tradições dos camponeses, tendo como objetivo a construção de uma identidade cultural. No século XIX os folcloristas empreenderam a ideia de povo como algo alheio ao que se disseminava nas classes superiores, edificando as tradições das áreas rurais, de modo a fornecer o valor adequado a elas e lutando pela sua sobrevivência, haja vista os mesmos a considerarem “mais autêntico e essencialmente nacional”. No Brasil e na América Latina em finais do século XIX e início do século XX também funcionou dessa forma, os folcloristas mergulharam nesse processo de valorização e reconhecimento como via de atingir a construção das identidades culturais das camadas ditas populares em relação a um cosmopolitismo liberal (ABREU, 2003).

estruturas dominantes de formas diretas, criativas e simbólicas, e não reduzida e simplificada, na qual se perde em qualidade.

Entendemos que a experiência do teatro de rua foi tão positiva para os envolvidos, apesar dos desafios que ocorreram, sendo possível classificá-la como um sucesso, uma ideia socialmente construída que autoriza o grupo social em reunir argumentos para a continuidade de um determinado projeto. Notadamente, essa é uma visão particular, pode ser que outros sujeitos não encarasse dessa forma, preferindo ficar apenas em locais fechados e não conseguisse vislumbrar grandes resultados na rua. No entanto, devemos asseverar que o teatro de rua tornou-se um capítulo interessante nas páginas da história da Oficarte, pela investida simbólica e pelos efeitos obtidos tanto para os produtores quanto para os consumidores.

Por meio da rua, a Oficarte procurou consolidar o seu trabalho diante a sociedade russana, ampliando a sua prática artística e reafirmando os seus discursos contestatórios, que são construídos a partir de uma arte que se diz política, não por sua natureza eminentemente constitutiva, mas por ser exercida ativamente como tal.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS (DESCENDO AS CORTINAS)

Antes de descermos as cortinas da cena que nos propomos a discutir ao longo desta travessia, torna-se necessário propor um desfecho para o trabalho. Obviamente, nenhuma pesquisa é encerrada em si mesma, sempre haverá novos elementos que podem ser incorporados e aprimorados continuamente, assim como, podem surgir outras propostas a partir desse mesmo objeto de estudo. Nosso compromisso é pautado justamente nesse aspecto, que “novos amantes de Clio” possam se interessar pelo tema e adentrar em universos ainda pouco explorados, que aguardam por olhares que possam construir sentidos explicativos para uma determinada experiência histórica, logo, propondo-se a analisar uma realidade social devidamente situada. Interessa-nos lembrar que:

[...] no campo da História Cultural, o historiador sabe que a sua narrativa pode relatar o que ocorreu um dia, mas que esse mesmo fato pode ser objeto de múltiplas versões. A rigor, ele deve ter em mente que a verdade deve comparecer no seu trabalho de escrita da História como um horizonte a alcançar, mesmo sabendo que ele não será jamais constituído por uma verdade única e absoluta. O mais certo seria afirmar que a História estabelece regimes de verdade, e não certezas absolutas (PESAVENTO, 2005, p. 51)

Dessa maneira, através da pesquisa realizada podemos asseverar que a cidade de Russas-CE, no período compreendido entre as décadas de 1980 e 1990, tornou-se de fato um

ambiente favorável para o desenvolvimento de um teatro que ganhou delineamentos de uma arte engajada e militante, que se propôs a olhar para a realidade social de forma desalienada e reflexiva, sugerindo constantemente a necessidade de transformação. Isso não quer dizer que em todos os momentos a cena esteve efusivamente comprometida com esse propósito, pois no decorrer da pesquisa notamos que vez ou outra ambos os grupos teatrais amadores dedicaram-se a realizar trabalhos menos politizados, mas sem no entanto, desconsiderar as tomadas de posições diante o campo artístico e a busca por se legitimar como artistas engajados.

Analisar como o teatro engajado e militante, se desenvolveu na cidade a partir dos coletivos teatrais amadores e como os artistas rememoram essas experiências, sejam através das narrativas orais ou dos discursos elaborados nos documentos escritos repassados, nos serviu de base para a reflexão. Embora algumas leituras sobre o período apontem para uma produção artística nacional de pouco relevo em níveis de engajamento social, encontramos em nossa análise alguns elementos que nos deram margem para afirmar que se tratando da espacialidade aqui tratada, o teatro assumiu contornos não apenas culturais, mas políticos, que garantiram um capítulo composto por revestidas narrativas que tentam construir e atribuir sentido ao que era produzido pelos artistas dia-a-dia, mesmo com as constantes dificuldades enfrentadas.

Transformar o teatro engajado e militante de ambos os coletivos teatrais como objeto de estudo possibilitou analisar as práticas dos artistas, os sentidos culturais, mas sobretudo políticos em seu desenvolvimento, considerando, também, as representações perpetuadas do/no mundo social. Tanto as práticas, quanto as representações só foram possíveis devido a alguns fatores que criaram condições favoráveis para a sua realização. No entanto, cabe dizer que quando um grupo teatral se forma é possível inaugurar um “espaço expressivo para sedimentar a amargura, levantar a dúvida e ensaiar a resistência. Independentemente do espetáculo que venha a produzir, a formação de um grupo é uma ação cultural e uma ação social” (LIMA, 2005, p. 238), e portanto, política.

Dentre esses fatores, identificamos a vivência dos artistas nas Comunidades Eclesiais de Base, que possibilitou o contato de parte da juventude com discussões de cunho político-social em voga no momento e das questões propriamente decorrentes da Teologia da Libertação e concomitante a isso, o ambiente em volta despertou nos jovens o desejo da realização de uma atividade artística.

Consideramos a experiência de engajamento religioso dos artistas como fundamental para os mesmos em seu cotidiano de atividades pastorais, se perceberem criticamente no

mundo social. Por estarem muito envolvidos com um discurso de necessária libertação das opressões e dominações simbólicas presentes na sociedade, eles começaram a se politizar desde antes mesmo da fundação dos grupos teatrais amadores estudados. Porém, notamos que essa politização possibilitada pelas pastorais da juventude possuía limites claros, uma vez que desejava-se continuar fomentando outras possibilidades de avançar nas intervenções políticas e portanto, nas práticas políticas.

Ao observar de maneira geral as relações de forças presentes na sociedade, os artistas procuraram identificar os poderes que se colocavam invisíveis e buscavam maneiras de construir a realidade (BOURDIEU, 1989), então, desde muito cedo já questionavam o que era imposto, mesmo que os questionamentos não fossem sobremaneira amadurecidos. Consideramos que estes poderes conseguem se instaurar de forma despercebida, sendo concomitantemente ignorados e reconhecidos (BOURDIEU, 1989), de forma que na dimensão simbólica de imposição de forças ao mundo social, os mesmos procuraram amadurecer e encontrar nas artes cênicas uma forma de se expressar artisticamente e lutar politicamente contra os discursos hegemônicos.

Além disso, outro fator que também soma-se às condições que possibilitaram a construção de um teatro engajado e explicitamente militante também, fora o seu vínculo partidário. Considera-se que os artistas procuraram fundar uma célula do partido na cidade por conta do alinhamento que tinham com as bandeiras de esquerda do Partido dos Trabalhadores – PT - e pela própria necessidade despertada no decorrer da trajetória daqueles sujeitos. Com isso tornou-se possível adensar mais as ideias dos artistas, que embora estivessem muito atrelados a buscar a transformação da sociedade em sentidos artísticos através do teatro, agiam também visando essa transformação a partir de dentro do sistema político, haja vista as tentativas de adentrar para a Câmara dos Vereadores da cidade. É importante lembrar que “toda organização política, por exemplo - sindicato, partido etc. - . veicula seu próprio passado e a imagem que ela forjou para si mesma” (POLLACK, 1989, p. 10.), então, esses sujeitos que eram integrantes não apenas do coletivo teatral amador, mas do grupo partidário, elaboraram uma imagem que consideraram relevante de ser lembrada, tal como um conjunto de sujeitos politicamente ativos em uma cidade bastante conservadora.

Nota-se, portanto, que o partido e suas teses frequentemente discutidas influenciaram as produções artísticas de ambos os coletivos teatrais, principalmente, do Arco Íris, sendo possível afirmar que o mesmo esteve mais voltado a militância política do que mesmo a Oficarte, porém esta última possuía aspectos das questões norteadoras do partido político, no entanto, demonstradas de maneira mais sutil e menos intensa se comparada a primeira.

Assim, afirmamos que o PT contribuiu não apenas na construção da cena teatral russana, mas no aperfeiçoamento do engajamento daqueles artistas, especialmente, na fundamentação ideológica e na consciência crítica. Assim, no caso do grupo teatral Arco Íris, o PT não apenas influenciou o seu discurso artístico, mas estava lado a lado com o mesmo, numa relação consubstanciada, enquanto que a Oficarte, de uma certa forma, colocava algum limite nesta relação.

Por intermédio das análises, acrescentamos, ainda, que a atuação da Federação Estadual de Teatro Amador - FESTA - auxiliou na construção da cena teatral russana e injetou de várias maneiras uma dose de consciência política nos artistas, através das formações e oficinas ministradas que souberam assimilar aprendizados acerca da arte teatral, como o fortalecimento do engajamento político. No entanto, a contribuição da entidade na região e na cidade é alvo de constantes questionamentos e oscilações de pontos de vista, o que não descaracteriza a sua colaboração na formação do teatro engajado e militante no que tange aos coletivos teatrais estudados.

Assim, entendemos que as instituições sociais mencionadas contribuíram para a politização dos artistas, e conseqüentemente para a sua disposição em politizar não apenas a cena teatral russana, mas o público, uma vez que os grupos teatrais amadores valorizavam o diálogo com a comunidade a sua volta, sendo bastantes insistentes em estabelecer possibilidades para a apreciação artística na cidade, fossem em eventos ou em outras investidas.

Ao analisar as escolhas efetuadas no campo artístico, compreendemos que as mesmas implicaram sempre em uma tomada de posição reveladora de sentidos políticos, tal como eleger o Teatro de Grupo e o amadorismo como caminhos orientadores para seguir. Os significados por trás das escolhas feitas estão nas opções políticas dos artistas, que buscaram tanto no teatro de grupo como no amadorismo responder e diferenciar-se de outras formas de imposições.

Além disso, verificou-se que o engajamento dos artistas deu-se em dois planos. Na busca pelo compromisso efetivo com a arte e a cultura que os mesmos apresentaram, haja vista o constante empenho em conhecer e apreender as questões de natureza estética, além do esforço do estabelecimento de um movimento cultural na cidade tocado por esses sujeitos, manifestado ora em entusiasmo, ora em desânimo. E, também no compromisso político e militante daqueles artistas, que através das artes cênicas foram capazes de agir pautados por uma consciência ativamente reflexiva sobre a realidade social, e conseqüentemente, das questões e demandas de seu tempo.

Os artistas engajaram-se na luta contra a arte pela arte, aos estigmas em relação à produção artística, ao entretenimento alienante, ao conservadorismo da cidade de Russas-CE, a subserviência das camadas baixas em relação aos setores hegemônicos da sociedade, aos danos trazidos pelo capitalismo às camadas subalternas, aos abusos e estratégias em geral das autoridades, a favor das liberdades incondicionais de expressão de pensamentos, ideias, críticas e da transformação das estruturas frágeis e delicadas que sustentam a sociedade.

É diante de tais ponderações que problematizamos: como os coletivos teatrais construíram e atribuíram sentido aos seus engajamentos diante da realidade social em que estavam? Primeiramente, posso afirmar que os mesmos se fizeram engajados de maneira paulatina, aos poucos foram assimilando o seu papel social de artista e agente político diante de uma dada sociedade, os impulsionamentos citados anteriormente foram a força motriz para ambos, no entanto, pode-se dizer que essa construção foi acompanhada de uma boa dose de inconformismo e revolta, além de uma história marcada por uma busca por conhecimentos, entre iniciativas tímidas e amplas de apropriação de leituras e embasamento artístico e político.

O Arco Íris pode ser caracterizado no campo artístico sob uma temperatura entusiasmada politicamente, construindo os seus discursos baseados nas bandeiras prioritárias do partido político que o entrelaça, que seria essencialmente, na defesa do oprimido, principalmente, de negros e pobres, por uma reforma agrária no país e pelas liberdades amplamente concedidas aos sujeitos, denunciando enfaticamente as questões precárias dos indivíduos na sociedade. Embora tenha assumido características ora panfletárias, não acreditamos que tenha sido vigorosamente um teatro panfletário, pois apesar do entrelaçamento partidário tenha ficado muito evidente, as propostas cênicas não visavam focalizar apenas as ideias disseminadas no partido, mas abranger um leque de outras possibilidades de exercício da crítica aos quais percebe-se que os artistas estavam dispostos a fazer.

A Oficarte esteve voltada, também, para a construção de um engajamento afinado com os discursos anteriores, mas procurou estabelecer maneiras de exercer no campo artístico um pouco mais de seriedade, delimitando regras simbólicas que ajudariam a direcionar as práticas dos artistas. Nesse sentido, esforçou-se em produzir linhas temáticas que pudessem traduzir as suas preocupações com a condição humana, com as mazelas interiores dos sujeitos, com a necessidade de protestar simbolicamente contra as dominações existentes, tanto a do Estado, quanto do restante da sociedade, produzindo contradiscursos de forma poética. Além disso, o

fato de ir para a rua só reforçou o seu engajamento e as investidas em atingir o público de formas diferentes.

Assim, ambos os coletivos teatrais dividiram o palco da cidade russana propondo maneiras singulares de engajamentos e projetos, visando fortalecer o teatro e a politização de si e da sociedade, na tentativa de alcançar pequenos sucessos em seu tempo.

Antes de finalizarmos, reconhecemos que o olhar é ação muito importante no ofício do historiador, apenas com um olhar ampliado que é possível trazer para a cena as construções históricas empreendidas, que o historiador, assim como um artista, poderá desenvolver suas capacidades criativas para compor cenários e enredos, povoados de tramas, de dramas, de comédias, de realidades, enfim. Como um artista que se reinventa, o historiador também necessita estar em movimento, atualizando seus pressupostos teórico-metodológicos e historiográficos, aprimorando o talento de escritor(a), de contador de História.

Assim, procuramos ao interpretar a história vivida e escriturar a história conhecimento, exercer como se estivéssemos em um atelier, como um tecelão que manualmente fabrica o seu produto através do cuidado e paciência que lhe são característica, onde resulta em um artesanato, uma arte, de tal maneira compreende o produto historiográfico, uma atividade artesanal, onde requer profundo treinamento e aperfeiçoamento (ALBUQUERQUE JR., 2019). Além disso, é preciso salientar que nós, historiadores, também somos influenciados pelas representações e demandas do tempo em que vivemos, ou seja, daquilo que está ao redor de nosso atelier, da oficina responsável por dar vida a História.

Por fim, concluímos que esta pesquisa abriu uma nova janela para refletirmos a importância do teatro e o papel desempenhado pelos grupos teatrais amadores em questão, pois com a compreensão da atuação e comportamento diante o compromisso firmado com a arte cênica amadora, politização e militância, tornou-se possível enxergar as construções e sentidos em torno do engajamento desses artistas na cidade de Russas-CE, no período tratado. De uma maneira geral, a mesma contribuiu para a escrita da história do teatro brasileiro, e principalmente, para a história do teatro cearense e jaguaribano, sendo representado aqui pela cidade de Russas. Para a continuidade da pesquisa, acreditamos que alguns fios ainda podem ser repuxados, dentre as possibilidades temos a análise da cena, seja através do espetáculo ou da dramaturgia. Além disso, outros grupos teatrais amadores ainda podem ter suas narrativas exploradas em futuras pesquisas, sejam aqueles desta ou de outra cidade da região jaguaribana.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Cultura Popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. **Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.
- ALBERTI, Verena. Da implantação do Programa de História Oral: 1. O projeto de pesquisa. 2. Formação de Equipe. 3. O equipamento. In: _____. Manual de História Oral. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro. Editora FGV. 2004.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. “Violar memórias e Gestar a História: Abordagem a uma problemática fecunda que torna a tarefa do historiador um parto difícil”. In: História: a arte de inventar o passado. **Ensaio de Teoria da História**: Bauru, SP: Edusc, 2007.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. O tecelão dos tempos: o historiador como artesão das temporalidades. **O tecelão dos tempos** (novos ensaios de teoria da história). São Paulo: Intermeios, 2019, p. 27-37.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Massangana, São Paulo: Cortez, 1999.
- ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. **Memórias estudantis, 1937-2007**: da fundação da UNE aos nossos dias. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fundação Roberto Marinho, 2007.
- ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV. v. 11, n. 21, p. 9-34, jul. 1998.
- BACELLAR, Carlos. **Uso e mau uso dos arquivos**. In: In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). Fontes históricas. 2.ed., I a reimpressão, São Paulo : Contexto, 2008.
- BARROSO, Oswald. **Reisado**: Um Patrimônio da Humanidade. Juazeiro do Norte: Banco do Nordeste, 2008.
- BATISTA, Natália. **Nos palcos da História**: “Liberdade, Liberdade”. São Paulo: Editora Letra & Voz, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas** : magia e técnica, arte e política. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENTLEY, Eric. **O teatro engajado**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- BETTO, FREI. **O que é Comunidade Eclesial de Base**. Ed. Brasiliense, SP, 1985.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.

BOSI, Alfredo. *Narrativa e Resistência*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, **Itinerários, Araraquara**, nº10, São Paulo, 1996.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: Lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte** – Gêneses e Estrutura do Campo Literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas linguísticas**: o que falar quer dizer. São Paulo: Edusp. 1982.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Editora Bertrand Brasil S.A. Rio de Janeiro, 1989. (Coleção Memória e Sociedade)

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROOK, Peter. As artimanhas do tédio. In: **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução Antônio Mercado. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
CABRAL, Beatriz Ângela Vieira; CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. O teatro como conhecimento. In: CARREIRA, André Luiz Antunes Netto (org). **Metodologias de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. (Memória ABRACE: 9)

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo. História e Análise de Textos. In: _____. (Orgs.). **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 536-567.

CARREIRA e OLIVEIRA, André L. A. N. e Valéria Maria de. **TEATRO DE GRUPO**: modelo de organização e geração de poéticas. In: **O Teatro Transcende**.. nº 12, Blumenau/SC, 2003.

CARREIRA, André. Teatro de grupo: um território multifacético. In: ARAÚJO, Antônio et al (org). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. Imprensa no Ceará - situação atual. In: MELLO, José Marques de; GALVÃO, Waldimas Nogueira (orgs.). **Jornalismo no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Departamento de Jornalismo e Editoração, Escola de Comunicação e Artes/USP, 1984. p. 67-80.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 3 Ed, trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, S.A, 1988.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHARTIER, Roger. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn (org). **A Nova História cultural**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHARTIER, Roger. **Uma trajetória intelectual**: livros, leituras, literaturas. In ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). Roger Chartier – A força das representações: história e ficção. Chapecó: ARGOS, 2011, p. 21 – 54.

CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº16, p.179-192, 1995.

CHARTIER, Roger. A visão do historiador modernista. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. (coords.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996, pp. 215-219.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

COSTA, Rodrigo de Freitas. O engajamento artístico como construção social e intelectual: a proposta artística da Cia do Latão. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo**, julho, 2011.

CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre História e Imprensa. **Projeto História**, São Paulo, n.35, p. 253-270, dez, 2007.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. Diretas-Já: vozes das cidades. In: FERREIRA, Jorge Luís; REIS, Daniel Aarão. **Revolução e democracia**: 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 411-426. (As esquerdas no Brasil; v.3).

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral**: memória, tempo, identidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. São Paulo: EDUSC, 2002. EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Michael Schroter (org). Tradução Goes de Paula. Revisão técnica Renato Janine Ribeiro. 1º edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ESSLIN, M. **Teatro do Absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

Estatuto Social da Oficarte, 1990.

FELIX, Thiago Sousa; ROCHA, Maria Tatiana de Lima. O resgate do pastoril russo como forma de acesso à cultura: direito adquirido por jovens. **I encontro internacional de direitos humanos culturais**, Fortaleza, Ceará, Brasil, 2012.

FENTRESS, James e WICKAM, Chris. Recordar. In: _____. **Memória Social**. Novas perspectivas sobre o passado. Lisboa: Editorial Teorema Ltda. s. d., 1992, p. 13-38.

FERREIRA, Taís. Do amor à profissão: Teatro Amador como Pedagogia Cultural. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas Época III**. Vol. XX. Número 40, Colima, invierno 2014, pp. 89-115.

Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 31/03/2017.

Francisco Franciner Lourenço Lima, 61 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-CE, no dia 1º/11/2021.

FREIRE, Paulo. **Conscientização: teoria e prática da libertação**: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire. Tradução: Kátia de Mello e Silva. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

GARCIA, Miliandre. O teatro como objeto da pesquisa histórica. **Arteriais. revista do ppgartes**, ica, ufpa, n. 09, 2019.

GOMES, Ângela de Castro. Pesquisa histórica e arquivos pessoais : o exemplo do arquivo Gustavo Capanema. Investigar, intervir e preservar em História da Educação. **CITCEM**, pág. 141-151, 2017,

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. 4ª Edição. Editora Civilização Brasileira S.A, 1992.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras**: uma ideia (política) do teatro. Tradução: Fátima Saad. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP e A editora. 1999.

HALL, Stuart. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis – RJ: Vozes, 2000.

HERMETO, Miriam. Apresentação: História e Teatro no Brasil pós-64. **Varia História**, v. 32, p. 287-291, 2016.

Jornal da Oficarte, 1990.

Jornal Diário do Nordeste, 17 de abril de 2009.

Jornal Diário do Nordeste, 30 de julho de 1993.

Jornal Diário do Nordeste, 30 de julho de 1993.

Jornal Tribuna do Ceará, 22 de abril de 1991.

Jornal Tribuna do Ceará, 27 de novembro de 1992.

Jornal Tribuna do Ceará, 6 de agosto de 1991.

Jornal Tribuna do Ceará, 7 de dezembro de 1990.

Jornal Tribuna do Ceará, 7 de maio de 1991.

José Dagoberto Alves, 56 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-CE, no dia 12/01/2022.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

KOSSOY, Boris. Fotografia & História. São Paulo: **Ateliê Editorial**, 2001. Edição revista.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Adriana Ribeiro; JÚNIOR, Hider Albuquerque; SILVIA, Lúcia Maria. **Viagem ao Nosso Interior**: imagens e culturas de Russas-Ce. Fortaleza: Gráfica e Editora Pouchain Ramos, 1ª Edição, 2014.

LIMA, Carlos Rochester Ferreira de. **Russas conhecendo meu município**: história e geografia. Carlos Rochester Ferreira de Lima, Ana Carolina Farias. Fortaleza, CE: Editora Master, 2019.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto (org.). **Anos70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano/Editora Senac Rio, 2005, p. 234-259.

LIMA, Rachel Esteves. **A antropofagia na era da globalização**. Rachel Esteves Lima, Ana Lúcia Leite e Aguiar (org.). Salvador, EDUFBA, 2016. 94p. (Coleção E -LIVRO) Livro de ata da Oficarte, 1990.

LUCA, Tania Regina de. **História dos, nos e por meio dos periódicos**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). Fontes. Ed. Contexto. São Paulo, 2008.

Manifesto - Campanha de Regionalização da televisão e do rádio, 1990.

Márcia Maria de Oliveira Lima, 49 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas, no dia 13/09/2017.

Márcia Maria de Oliveira Lima, 49 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-CE, no dia 1º/11/2021.

Maria José de Oliveira Lima Silva, 60 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-CE, no dia 12/-1/22.

MATE, Alexandre Luiz. **A produção teatral paulistana dos anos 1980 - ra(b)iscando com faca o chão da história**: tempo de contar os (pre)juízos em percursos de andança. 2008. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História Social, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2008.

MATERN, Ângela. O Olho e a névoa: Considerações sobre teatro. **Revista Sala Preta**, 3, 31-41.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. História Oral: 10 itens para uma arqueologia conceitual. In: Oralidades : **revista de História oral**, Núcleo de Estudos em História Oral, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Ano 1, n. 1 (jan./jun. 2007). São Paulo : NEHO, 2007.

MOREIRA, Thais Paz de Oliveira. José Carlos Matos: articulações políticas e engajamento artístico no teatro amador cearense (1972-1982). **Revista Aspás**, 11(2), 53-64, 2021.

NAPOLITANO, Marcos. **A relação entre arte e política**: uma introdução teórica-metodológica. *Temáticas*, Campinas, 19(37/38): 25-56, jan/dez, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. Representações Políticas no Movimento Diretas-Já. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.15, nº29, pp.207-219, 1995.

NOBRE, Maria Cristina de Queiroz. **Modernização do atraso**: a hegemonia burguesa do CIC e as alianças eleitorais da “Era Tasso”. 2008. Tese (doutorado) Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2008.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo (n. 10), dez, 1993.

PARANHOS, Adalberto. História, política e Teatro em três atos. In: PARANHOS, Kátia. **História, Teatro e Política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada. O Eixo e a Roda: **Revista de Literatura Brasileira**, v. 26, n. 2, p. 187-205, 2017.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. História e Teatro: imagens, leituras e cenas do Brasil pós-1964. **Hist.R.**, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 259-281, jan./jun. 2011.

PATRIOTA, Rosângela. História–Teatro–Política: Vianinha, 30 anos depois. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, v. 1, n. 1, p. 1-18, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. Editora Brasiliense s.a. Coleção Primeiros Passos, 1980.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy; LANGUE, Frédérique. **Sensibilidade da história**: memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: editora da UFRGS, 2007.

PESAVENTO, Sandra Latahy. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, no 30, 2002. p. 56-75.

PICON-VALLIN, Béatrice. A propósito do teatro de grupo: ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (Org.). **Próximo ato**: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itáu Cultural, 2008.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 3. Memória, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p.p. 200-212.

PORTELLI, Alessandro. **Ensaio de história oral**. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PORTELLI, Alessandro. **O que faz a história oral diferente**. Projeto História. São Paulo, v.14, p. 25-39, fev. 1997.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. Editora 34, (2º edição), 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

Relatório da Semana de Teatro de Russas do Arco Íris, 1988.

Revista Paiol Cultural, 2015.

ROCHA, Limério Moreira da. **1931–2021 Russas**: 200 anos de emancipação política. 2º Edição. rev. e ampl. - Recife: Edição do autor, 2020.

ROSELL, Mariana Rodrigues. Aspectos do teatro brasileiro: modernização e engajamento. **Contraponto - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI**. V. 8, n. 1, jan/jun, 2019.

ROUSSO, Henry. “A memória não é mais o que era”. In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta. (Coords.). **Usos e abusos de história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 93-101.

SANTHIAGO, Ricardo. “Da Fonte Oral à História Oral: debates sobre legitimidade”. In: SAECULUM - **Revista de História** [18]; João Pessoa, jan/jun. 2008.

SANTOS, Ludmylla Monteiro Mendes dos; SANTOS, Milene Fádua Vieira dos. O Brasil e o FMI: uma análise nas cartas de intenção de 1998 a 2004 e o constante problema da inflação. PRACS: **Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP**. V. 12, n. 3, dez, Macapá, 2019, p. 65-73.

SANTOS, Patrícia Garcia dos. **A socialização da informação no processo educacional - o papel da imprensa**. 1996. Trabalho de Conclusão de Curso (monografia). Programa de Graduação em Comunicação Social - bacharelado, 1996.

SERRONI, J.C. **Teatros**: uma memória do espaço Cênico do Brasil. São Paulo: SENAC, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na primeira república. 2. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Antonio Ozaí. O pensamento conservador. **Revista Espaço Acadêmico**. No107, ano IX, ISSN 1519-6186, 2010.

SILVA, Rodrigo Ferreira da. **África, travessia e liberdade**: uma viagem historiográfica pela poesia de Castro Alves (1863-1870). 2017. Dissertação (mestrado acadêmico). Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba- UFPB, João Pessoa-Paraíba, 2017.

SOUSA, Francisca Wellizângela Viana. **Jornalismo literário**: uma análise do caderno 3 do Jornal Diário do Nordeste. Faculdade Cearense. Vol. 6, - nº 2, 2012.

SOUSA, Jéssica Liana de. **A produção do espaço e da habitação**: o programa minha Casa minha Vida em Russas - Ceará. 2018. Dissertação (mestrado acadêmico). Programa de Pós-Graduação em Geografia, Centro de Ciências Exatas e da Natureza, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

TELES, Janaína de Almeida. A constituição das memórias sobre a repressão da ditadura: o projeto Brasil Nunca Mais e a abertura da vala de Perus. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 19, n. 35, p. 261-298, jul. 2012.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: História Oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VALÉRIO, Mairlon Escorsi. A teologia da libertação e a identidade econômica da América Latina. Gavagai: **Revista Interdisciplinar de Humanidades**. Universidade Federal da Fronteira Sul - Campus Erechim. Vol. 1, n. 1, mar./abr, 2014.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade** : na história e na literatura. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

APÊNDICE A: TABELA DOS ESPETÁCULOS TEATRAIS

ARCO ÍRIS
Mosquetão Casamenteiro (1984)
Que país é este? (1985)
Paixão de Cristo - Via Sacra (1985)
Antropofagia Nordestina (1986)
O Mago Salomão (1987)
Negro, gente negra (1988)
Brasil nunca mais (1989)
Vida que te quero verde (1990)

OFICARTE
A dama de coisa nenhuma (1990)
Loucuras e Criaturas - Nós somos os seres (1991)
A deriva dos afetos (1993)
Farrapos Humanos (1996)
As artimanhas de Simão Ou o caso dos dotes (1999)

APÊNDICE B: TERMOS DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (Em duas vias, sendo uma para o sujeito da pesquisa)

Eu, Francisco Franciner Lourenço Lima, do sexo masculino, de 63 anos de idade, residente à Av. Joaquim de Sousa Barreto, 2385, Tabuleiro do Catavento – Russas-CE, declaro ter sido informado e estar devidamente esclarecido sobre os objetivos e intenções deste estudo, sobre as técnicas (procedimentos) a que estarei sendo submetido, sobre os riscos e desconfortos que poderão ocorrer. Recebi garantias de obter esclarecimentos sempre que o desejar. Sei que minha participação está isenta de despesas. Concordo em participar voluntariamente deste estudo e sei que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem nenhum prejuízo ou perda de qualquer benefício (caso o sujeito da pesquisa esteja matriculado na Instituição onde a pesquisa está sendo realizada).

Assinatura do sujeito da pesquisa

21/09/2023

Assinatura da testemunha

 / /

Pesquisador responsável

Eu, Yasmin Ferreira Maia
responsável pelo projeto o teatro em Russas: cenas de engajamento
artístico-político do arco íris à OFICARTE (1984-1999)
declaro que obtive espontaneamente o consentimento deste sujeito de pesquisa (ou do seu representante legal) para realizar este estudo.

Assinatura

Yasmin Ferreira Maia

21/09/2023

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO
(Em duas vias, sendo uma para o sujeito da pesquisa)

Eu, MARCA MAIRA DE OLIVEIRA LIMA,
do sexo FEMININO, de 49 anos de idade, residente
à Av. Governador Paul Buarque 1429 - Planalto da Belvista
declaro ter sido informado e estar devidamente esclarecido sobre os objetivos e intenções deste
estudo, sobre as técnicas (procedimentos) a que estarei sendo submetido, sobre os riscos e
desconfortos que poderão ocorrer. Recebi garantias de obter esclarecimentos sempre que o
desejar. Sei que minha participação está isenta de despesas. Concordo em participar
voluntariamente deste estudo e sei que posso retirar meu consentimento a qualquer momento,
sem nenhum prejuízo ou perda de qualquer benefício (caso o sujeito de pesquisa esteja
matriculado na Instituição onde a pesquisa está sendo realizada).

Marca Maira de Oliveira Lima

Assinatura do sujeito de pesquisa

_____/_____/_____

Assinatura da testemunha

_____/_____/_____

Pesquisador responsável

Eu, Yasmin Ferreira Maia

responsável pelo projeto o teatro em Ruyana: cenas de engajamento artístico
político do Anco Inis 3. OFICARTE (1984-1999)
declaro que obtive espontaneamente o consentimento deste sujeito de pesquisa (ou do seu
representante legal) para realizar este estudo.

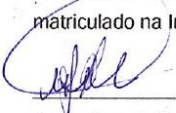
Assinatura Yasmin Ferreira Maia 12/01/22

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

(Em duas vias, sendo uma para o sujeito da pesquisa)

Eu, Maria Hosi de Oliveira Lima Silva,
do sexo feminino, de 59 anos de idade, residente
à R. Argentina, 150, Jundiaí, SP.

declaro ter sido informado e estar devidamente esclarecido sobre os objetivos e intenções deste estudo, sobre as técnicas (procedimentos) a que estarei sendo submetido, sobre os riscos e desconfortos que poderão ocorrer. Recebi garantias de obter esclarecimentos sempre que o desejar. Sei que minha participação está isenta de despesas. Concordo em participar voluntariamente deste estudo e sei que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem nenhum prejuízo ou perda de qualquer benefício (caso o sujeito de pesquisa esteja matriculado na Instituição onde a pesquisa está sendo realizada).


Assinatura do sujeito de pesquisa

12/01/22

Assinatura da testemunha

_____/_____/____

Pesquisador responsável

Eu, Yasmin Ferreira Maia

responsável pelo projeto O Teatro em Ruínas: cenários de enraizamento artístico-político do Arco Irus à OFICARTE (1984-1999)
declaro que obtive espontaneamente o consentimento deste sujeito de pesquisa (ou do seu representante legal) para realizar este estudo.

Assinatura Yasmin Ferreira Maia 12/01/22

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO
(Em duas vias, sendo uma para o sujeito da pesquisa)

Eu, JOSE DA ROBERTO ALVES
do sexo MASCULINO, de 55 anos de idade, residente
à AVENIDA DEU ANTONIO CERDEIRO, 1142
declaro ter sido informado e estar devidamente esclarecido sobre os objetivos e intenções deste
estudo, sobre as técnicas (procedimentos) a que estarei sendo submetido, sobre os riscos e
desconfortos que poderão ocorrer. Recebi garantias de obter esclarecimentos sempre que o
desejar. Sei que minha participação está isenta de despesas. Concordo em participar
voluntariamente deste estudo e sei que posso retirar meu consentimento a qualquer momento,
sem nenhum prejuízo ou perda de qualquer benefício (caso o sujeito de pesquisa esteja
matriculado na Instituição onde a pesquisa está sendo realizada).

Jose Da Roberto Alves
Assinatura do sujeito de pesquisa
12/01/2022

Assinatura da testemunha
____/____/____

Pesquisador responsável

Eu, Yasmin Ferreira Maia
responsável pelo projeto O teatro em Ruínas: cenários de engajamento artístico - político do Arco Iris à OFICARTE (1984-1999)
declaro que obtive espontaneamente o consentimento deste sujeito de pesquisa (ou do seu representante legal) para realizar este estudo.

Assinatura Yasmin Ferreira Maia 12/01/2022